Coradino Vega

Una vida tranquila



UNA VIDA TRANQUILA

CORADINO VEGA

Galaxia Gutenberg



© Pilar de la Vega

CORADINO VEGA

Nació en 1976, en Minas de Riotinto (Huelva). Licenciado en Derecho, también cursó estudios de literatura comparada y estética en la Universidad de Sevilla y en la París 8. Durante años residió en Madrid, donde trabajó para diferentes editoriales. Es autor de las novelas *El hijo del futbolista* (2010), *Escarnio* (2014) y *La noche más profunda* (Galaxia Gutenberg, 2019). Además, ha colaborado con medios como *El País, Letras Libres* o *Revista de Libros*. Actualmente vive en Sevilla y es profesor de literatura.

Entrelazadas con las escenas de una película a modo de contrapunto, *Una vida tranquila* recorre las trayectorias de tres artistas que eligieron la calma y la contemplación no solo como manera de entender su oficio, sino como forma de estar en el mundo. Aunque en sus páginas aparecen Fra Angelico, Ajmátova, Emily Dickinson, Falla, Britten, Thoreau, Etty Hillesum, los monjes de *De dioses y hombres*, Fray Luis de León, Josep Pla o Simone Weil, por su propia tendencia al recogimiento este libro híbrido parece buscar sobre todo algo semejante a lo que aspiraban las pinturas de Giorgio Morandi, los poemas de Jane Kenyon o las breves piezas para piano de Frederic Mompou. Además, a la vez que defiende una poética sencilla, luminosa y alejada del ruido, *Una vida tranquila* refleja el reverso de un testimonio confesional, una autobiografía implícita de la que está ausente cualquier tipo de yo.

Coradino Vega terminó este libro justo antes de que estallara la pandemia, cuando cierto modo acelerado y excesivo de vivir hacía

tiempo que se había convertido en el patrón de nuestros días. Ahora, sin embargo, su apuesta retraída por la austeridad ante el bullicio de la masificación y las modas, por el sosiego atento frente al deterioro de la naturaleza y las distracciones de la tecnología, ha cobrado involuntariamente una actualidad imperiosa y una doble pertinencia.

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: octubre de 2021

Imagen de cubierta: *Natura morta*, Giorgio Morandi, 1957.
Óleo sobre lienzo, 40,6 × 45,8 cm

Conversión a formato digital: Fotocomposición gama, sl
ISBN: 978-84-18807-30-5

Para Antonio y Óscar

Toda coincidencia entre nuestro deseo y la respuesta de las cosas es un favor de la naturaleza.

SIMONE WEIL

Saben que van a morir, y es como si se dieran una última alegría. Hay ocho monjes sentados alrededor de una mesa, simple y austera. El juego de sombras recuerda a un cuadro de Zurbarán, al blanco nata de los hábitos de sus cartujos. Uno de los frailes más ancianos, el que también hace de médico y asistente y confesor sentimental de los habitantes de la aldea, está de pie, de espaldas a la mesa, y pone una cinta en un radiocasete atrabiliario. Luego coge dos botellas de vino y se vuelve hacia sus compañeros, que alzan el vaso para recibir lo que se antoja como un presente más sagrado que el de la liturgia, con unas sonrisas que tienen algo de pillas, mientras empiezan los primeros compases de *El lago de los cisnes*. Cuando paladean el vino, las sonrisas se hacen más abiertas, sirviéndose los unos a los otros, mirándose entre ellos. Beben y cierran los ojos y ríen y, conforme la melodía se torna cada vez más bella, comienza a dibujarse una gratitud gozosa en sus rostros. Tienen las caras surcadas por la edad y la intemperie, y beben bendecidos por el dios en el que creen de una forma recogida y sobria. Al hermano Christian, que es el prior aún joven del monasterio, le cae una lágrima de júbilo. Entonces la música cambia y, poco a poco, en el gesto de los frailes, asoma la preocupación, un ensimismamiento distinto, la conciencia de lo que parece inminente, el presagio cuando los acordes se adentran en las tinieblas, y en sus facciones se puede observar el miedo y la tristeza y la perplejidad ante la infamia, el misterio y lo que es muy complejo y solo comprensible por un instante. Pero Chaikovski muda de nuevo a la melodía inicial, enriquecida ahora por los vientos de la orquesta, y en las caras de los monjes el rebrote de dicha es todavía más rotundo porque ya ha conocido su reverso; y entonces se completa la evidencia de a lo que tal vez se referían Flannery O'Connor o Simone Weil cuando utilizaban la palabra «gracia».

Cualquiera que lo viese andar muy pegado a las fachadas, incómodo con su estatura, desgarbado, encogiendo los hombros como para pedir perdón o pasar bajo una puerta, junto a los arcos de una calle de Bolonia, con su modesto traje de funcionario, pensaría de él todo menos que se trataba de un artista. Porque Giorgio Morandi, que apenas salió de su ciudad natal y no viajó en avión ni en barco nunca, aparentaba exactamente lo que también era: un profesor de provincias con una rutina tranquila, un vecino de la Via Fondazza perteneciente a la clase media preponderante en su barrio, con unos hábitos tan sólidos como los de cualquier señor de su época, alejado por completo

de la bohemia de los que se consideran genios, muy tímido y muy trabajador, aficionado a charlar con unos pocos amigos y a regalarles de vez en cuando un cuadro que nunca tenía un gran tamaño, excéntrico únicamente en sus chaquetas un poco holgadas que no se quitaba ni para pintar, en las manchas de óleo bajo las uñas, en el flequillo romano trasquilado: en la humildad extrema de quien organiza su vida para concentrarse plenamente en lo que le gusta sin menoscabo de nadie, sin criticar otros caminos y sin el menor ánimo de polémica, con una cortesía ya por entonces anticuada a la hora de apartarse de los ambientes artísticos que no era otra cosa que un instinto de autoprotección, una forma de asegurarse que la calma e intimidad que irradia su pintura salvaguardaran del mismo modo sus días.

Por su parte, Jane Kenyon cultivaba con esmero las peonías que rodeaban el porche de su casa de Eagle Pond. Plantó narcisos, rosales, lirios. Por las mañanas iba temprano a andar con su perro Gus; entre arces, cedros y abedules; hacia la montaña Kearsarge, que cambiaba de color según las estaciones, o la laguna que permanecía helada en invierno y en la que se podía nadar en verano. Luego regresaba a desayunar y subía al estudio sobre la cocina en cuya puerta colgó un cartel rojo y blanco: DO NOT DISTURB (I'M DISTURBED ENOUGH ALREADY). Allí trabajaba en los borradores de sus poemas, escritos en cualquier tipo de papel: hojas sueltas, boletines parroquiales, reversos de recibos. Al principio le costó aclimatarse a aquella granja de madera blanca y contraventanas verdes, rodeada de bosque, en la que habían vivido los antepasados de su marido; en Wilmot, New Hampshire; cerca de la Autopista 4. Se sentía una intrusa, yendo de una habitación a otra, contemplando el reloj de pared con su péndulo o el papel con cenefas de la pared de la que colgaban retratos enmarcados de los bisabuelos de Donald Hall: abriendo cajones de cómodas en las que solo encontraba ropa de cama bordada por la madre o la abuela de él, carcomida por los ratones. Pero luego aquel sitio se convirtió en el centro de su vida. En el motor de su escritura.

La película es de Xavier Beauvois y su título, *De dioses y hombres*. Comienza con los sonidos del despertar en un convento cisterciense francés. El monasterio está situado en un enclave montañoso de Argelia, sobre un valle, y hay una aldea próxima de casas escalonadas con tejados planos y fachadas de ladrillos sin revestimiento. Transcurre en los años noventa. Y aunque las antífonas son habituales durante toda la cinta, en su inicio no hay más música que los ruidos del mundo natural o el trabajo: el canto de un gallo, pasos, el roce de la casulla que un monje se cuela por la cabeza, las campanas, la azada

que cava la tierra, la carretilla en la que se transporta la leña, los actos domésticos de limpieza del piso y riego del huerto, la concentración silenciosa en el estudio o el rezo, la minuciosidad con la que otro fraile vierte en un tarro la miel que recolectan ellos mismos. Labores apacibles y humildes, realizadas lo mejor que se pueda. La nobleza de dedicarse a algo productivo con los cinco sentidos. La entrega a los demás y una fe que no es oscurantista ni ridícula.

Jane Kenyon conoció a Donald Hall en la Universidad de Michigan. Él era profesor y ella, alumna. Se llevaban diecinueve años. Se casaron muy pronto y, poco después, Kenyon propuso dejar el ambiente académico y trasladarse a la casa de Eagle Pond, donde Hall había pasado los veranos de niño con sus abuelos. Él empezó a ganarse la vida escribiendo poemas, ensayos, cuentos infantiles, artículos de béisbol. Ella trabajó un tiempo breve, sin vocación docente, como profesora de instituto. Fue un salto al vacío, abrir la vida a la improvisación, más fácil para Jane, puesto que su familia nunca había sido ahorrativa y ella había trabajado de cualquier cosa para costearse los estudios. Donald tenía dos hijos de un matrimonio anterior y debía cubrir sus seguros médicos.

Antes de que le otorgaran la cátedra de grabado en la Academia de Bellas Artes, adonde fue a trabajar hasta su jubilación aunque ya fuera un pintor conocido, Morandi había sido profesor de dibujo en escuelas primarias durante quince años. Toda una vida separando profesión y oficio; viviendo no de sus cuadros, sino de la enseñanza; con una despreocupación total por el dinero, pues nunca supo bien cuánto valían sus lienzos. Aceptó impartir la técnica del aguafuerte por ser algo tangible, mecánico, dado que pensaba que la creación artística no podía enseñarse. Strada Maggiore, Aldrovandi, Piazza Verdi, Via delle Belle Arti. Cada día el mismo itinerario, sin pesar aparente. Y de las clases, de nuevo, al apartamento familiar de la Via Fondazza, en el que vivió con su madre y sus hermanas. Para acceder a su estudio, que era una reducida habitación al fondo con un balcón minúsculo por el que le entraba la luz, había que atravesar el dormitorio de una de las hermanas: Morandi llamaba siempre discretamente a la puerta antes de entrar, a fin de no incomodarla. El cuarto era a la vez caótico y espartano, tan silencioso como una celda monástica, lleno de cachivaches cogidos de la calle o comprados en los mercadillos y tiendas de viejo, sobre las repisas y la mesa, recubiertos por una densa capa de polvo que los dotaba de un barniz aterciopelado: cajas, cuencos, pequeñas garrafas, bolas, jarros, aceiteras, vasos, recipientes, cilindros, botellas. Una de sus hermanas fue ingeniera y las otras dos, maestras. Y a pesar de ser un hombre apuesto, al igual que ellas,

Morandi prefirió quedarse soltero.

Los monjes de *De dioses y hombres* no rehúyen la vida común, no persiguen el retiro completo. Se mezclan con los vecinos de la aldea y, en la primera parte de la película, asisten a la circuncisión del hijo de Nourredine, respetuosos y partícipes de los ritos musulmanes. El fraile que ejerce de médico les da, tras atenderlas, un par de zapatos a una mujer y su hija. Otro se ofrece a responder la carta que ha recibido una anciana, a hacer por ella ciertos trámites burocráticos, a llevarla para que se haga las dos fotos de carné que necesita. Los martes se desplazan en su coche viejo y destartalado a una especie de mercado ambulante, donde venden sus tarros de miel y saludan amistosamente a unos trabajadores de la construcción croatas. Sin embargo, un día uno de los ancianos de la aldea los manda a llamar para contarles que han matado a su sobrina en un autobús, por no llevar velo. Les dice que también han comenzado a asesinar a imanes. Y otro vecino musulmán más joven exclama que eso no está en el Corán, que todo es un caos, que nadie sabe exactamente qué pasa: quién está matando a quién.

Mientras, los monjes siguen rezando y cantando en escenas claras y despejadas, bajo una luz oblicua que entra por las vidrieras o las celosías y que recuerda en algo a Fra Angelico, quien también pintó a los primeros eremitas cristianos en el desierto, una vez abandonadas las cuitas del mundo, en relaciones tan afables como las que han tenido hasta ahora ellos: leyendo juntos, saludándose, disfrutando de las labores y los animales. Fra Angelico era un maestro en la utilización de la luz en perspectiva, conocedor de las novedades que acababan de introducirse en el arte. Sin embargo, por su condición de fraile, no participó en el mercado, el gremio y la competencia de sus coetáneos. Durante su estancia en el convento de San Domenico di Fiesole, y sobre todo en los frescos del monasterio de San Marco de Florencia, dio rienda suelta a su genio tranquilo y produjo una de las obras más singulares del *Quattrocento*. Porque más que impactar, su estética buscaba los principios tomistas de perfección proporcionada, luz y moderado deleite. Su único fin, más allá de la llamada al recogimiento, era representar una escena en toda su belleza y simplicidad. Hizo uso de lo nuevo sin alterar el espíritu de lo viejo. Y mostró una piedad sencilla y un corazón casi infantil, en lugar de la inteligencia de quien está al día de las últimas innovaciones. Él lo estaba, pero escogió un camino más difícil: la senda propia de no demostrar ni sobresalir. Para Vasari, Fra Angelico era un santo que, antes de ponerse a pintar, oraba y lloraba de tal modo que su arte vendría a reflejar las visiones celestiales de sus arrebatos extáticos. Al

parecer, eso explicaría que sus figuras fuesen divinamente bellas; sus colores, armoniosos; y sus formas, llenas de gracia. Pero si uno sitúa a Fra Angelico en la materialidad de la pintura y su tiempo, los jardines que aparecen en sus anunciaciones reflejan el placer que les producía a los florentinos el paisaje cercano. De este modo, el *hortus conclusus*, con sus flores y frutos sacados del *Cantar de los cantares*, funde sus alusiones simbólicas al Edén y la encarnación con el carácter pacífico de un simple jardín, del verde ocre de la Toscana.

El padre de Jane Kenyon quería ser arquitecto, pero fue pianista de *hot jazz*: en París y el Lido, durante los años veinte; y de *big bands* por Estados Unidos, tras la Gran Depresión. Polly cantaba en los clubs nocturnos de Chicago y se conocieron en un hotel de Detroit. Cuando tuvieron al hermano de Jane se establecieron en Ann Arbor, para llevar una vida tranquila: él dando lecciones de piano y trabajando en una tienda de discos; y ella, enseñando cultura francesa y haciendo labores de costura. Jane Jennifer Kenyon nació en 1947, una vez instalados en Newport Road. Residían en las afueras y, de su infancia, Kenyon recordaba la granja que estaba al otro lado de la carretera, adonde iba a ver cómo cuidaban las gallinas y las ovejas. De ahí que su extrañeza inicial al mudarse a Eagle Pond fuera contradictoria: de un lado, aquel paraje de Nueva Inglaterra evocaba su niñez sin restarle libertad e independencia; pero, de otro, le hacía echar de menos a sus padres y hermano, que continuaban en Michigan. En su hogar, el arte siempre había sido algo importante. Sus padres amaban la pintura, los objetos preciosos. Y a todas horas sonaba música: Ives, Copland, Debussy, Fats Waller para bailar, Mozart o Haydn para estudiar, Mendelssohn para dormir, *Peer Gynt* para despertar. Por su parte, el bisabuelo de Donald compró y restauró la granja de Eagle Pond en 1865, le puso como lema VIVE LIBRE O MUERE y, cuando Hall y Kenyon se instalaron en ella ciento diez años después, todavía conservaba el granero, el establo, los cobertizos para la leche y las herramientas, así como el desván donde hallaron ruecas, baúles, lámparas de aceite y papeles viejos. «Ya casi no hay nadie que sepa cómo hacer encaje de ganchillo», escribió Jane Kenyon, en cuya poesía es difícil encontrar detalles que denoten su pertenencia al último tercio del pasado siglo. El primer invierno alcanzó veintidós grados bajo cero, en aquella casa con doble tejado a dos aguas sin calefacción central ni cristales acondicionados para el frío.

Las paredes del interior eran marrones, terrosas, y tenían algún desconchado. El testero opuesto al balcón estaba cubierto por un papel amarillento repleto de marcas a lápiz. Un cable bordeaba la pared hasta llegar al interruptor con forma de manivela. Había una

foto del puente George Washington y otra de unos aviadores en la que aparecían las extrañas jarras metálicas que él mismo había pintado, las dos imágenes clavadas, polvorientas, junto a un termómetro, un reloj colgando también de la pared, sobre la mesilla de dormir con los dos o tres libros que releía continuamente, una cama siempre estirada y muy estrecha, manojos de pinceles en las estanterías y los dos caballetes, un trapo amarillo, tubos de pintura muy usados, cajas de galletas vacías, una llave pendiendo de una puntilla, un espejo pequeño, una mesa despejada y con muchas señales a lápiz en su superficie y otra más alta, llena de los objetos que seleccionaba para pintar, frente a una silla modesta con alguna chaqueta o un sombrero, cilindros de lienzos acumulados en las esquinas y debajo de las repisas, un cazo colgando de otro clavo, todo deteriorado, descolorido, con el desgaste propio de lo que ha sido muy utilizado, de lo que se repite a diario, de un trabajo lento, minucioso, feliz, solitario. Una atmósfera. Un ambiente propicio e íntimo. El de su cuarto-estudio, que era en sí una naturaleza muerta, pero también el de todo el piso de la Via Fondazza, tan medido y decoroso como sus cuadros, con aquellas hermanas que se habían educado en la misma discreción y el mismo amor a la cultura, y que eran a la vez independientes y cuidadoras de ese equilibrio, de lo que se podía o no se podía hacer o tocar, de la rutina y el silencio que necesitaba Morandi para sentirse cómodo y trabajar tranquilo.

En la película, dos profesoras de un pueblo cercano son asesinadas por decir en clase que enamorarse y mostrarlo en público es algo natural; las delató una alumna de quince años. Uno de los monjes va a la papelería a fotocopiar unas partituras y entrevé en una televisión las imágenes de otro atentado. Al poco se enteran de que han degollado a sus amigos croatas de la obra. A todos. Y es entonces cuando, de verdad, les sobreviene el miedo.

La granada que da nombre a una virgen de Fra Angelico aparece en la versión hebrea del *Cantar de los cantares* que tradujo Fray Luis de León, otro convencido de la armonía y el concierto. El estilo de Fray Luis posiblemente sea el más musical de su época, con su dulzura y melancolía. Sin embargo, él se centró en ser un escritor religioso: si Dios había inspirado a los profetas en las Sagradas Escrituras, que dan consuelo y luz a los hombres, y si estos se alejaban de ellas por culpa de los doctos que no sabían enseñárselas, él no podía tener otra misión que difundirlas de la manera más sencilla. De este modo, ni siquiera por inclinación íntima se consideraba poeta, sino profesor universitario, filólogo. Pero tanto sus comentarios y traducciones como su poesía parecen regidos por la revolución petrarquista de

escribir en lengua vulgar obras equiparables a la de los clásicos griegos y latinos. Así, tomó de Virgilio el marco de la naturaleza: la idealización del mundo rural, las faenas del campo, los frutos de las cosechas o el aire limpio que el mismo Fray Luis podía respirar cuando se acercaba a la huerta que tenían los agustinos cerca de Salamanca, rodeada de espliego y de tomillo. Allí podía disfrutar, aunque fuera por poco tiempo, de la vida retirada de la que hablaba Horacio, ese vivir un presente que aspirara al sosiego y la moderación, al margen del ruido de una España cada vez más fanatizada.

Un domingo Hall le propuso a Kenyon ir a la iglesia, donde suponía que los esperaban sus tías y primos, a quienes no habían visto tras comprar la casa de Wilmot. Jane mantenía una relación distante con la religión desde que, con ocho años, su abuela paterna la obligara a creer de modo literal en una cita bíblica: «El cuerpo es el templo del Espíritu Santo». ¿Qué significaba eso? ¿Cómo un cuerpo podía ser un templo? Y ¿qué era el Espíritu Santo?, ¿un fantasma que vivía dentro de la abuela? Cuando a finales de los sesenta Jane entró en la universidad, tuvo claro que a partir de entonces la naturaleza y la belleza serían su dios; y ella, una buena persona sin necesidad de sacramentos. Sin embargo, lo que encontraron en la blancura de aquella pequeña iglesia fue completamente distinto. El pastor no solo era un hombre culto que había escrito un ensayo sobre Rilke, sino que se dirigía a sus ovejas con atención y modestia. Y aquella gente que había nacido allí y nunca abandonaría ese sitio, aquellos familiares y vecinos que cantaban sus himnos y rezaban sus oraciones con una paz alegre y bondadosa, aquel mundo tan opuesto a las fiestas sociales del ambiente universitario, los acogió con una amabilidad y un cariño inusitados. Volvieron el domingo siguiente. Y el siguiente. Así fueron integrándose en la comunidad de la South Danbury Christian Church; cogiendo confianza con el pastor, que recomendó a Jane la lectura de San Agustín, Simone Weil y Santa Teresa. Y un año después eran diáconos, tanto Jane Kenyon como Donald Hall, quienes jamás entraron en ninguna iglesia mientras vivieron en Ann Arbor.

A veces Morandi caminaba hasta Santa Maria dei Servi, una iglesia de belleza austera, frecuentada más por la clase trabajadora que por la alta burguesía, donde escuchaban misa sus hermanas. Lo hacía para recogerlas, después de su paseo bajo las arcadas macizas de las calles boloñesas, confundiéndose y hablando con los vendedores, afable a la vez que reservado, con su tono cordial y retraído y su ironía desprovista de sarcasmo. Llegaba andando por la columnata de suelo de terrazo con las palomas revoloteando y el acorde de las cigarras en verano, y solía esperarlas fuera, contemplando la luz declinar en tonos

de acuarela, rosáceos y naranja pálido, que iban ensombreciendo los colores azafranados y arcillosos, rojo carmín o pompeyano, que lucían las fachadas. Pero en más de una ocasión entraba a la eucaristía, y entonces permanecía ausente, distraído, ajeno a cualquier abstracción verbal, observando la virgen de Cimabue o con la mirada perdida en los frescos del ábside. A la vuelta, prefería no demorarse porque le gustaba acostarse temprano, para leer un poema de Leopardi o algún pensamiento de Pascal, y levantarse al alba como un cenobita o miembro del falansterio que era su piso digno, confortable, sobrio, igual de modesto que sus inquilinos.

Atrás quedaban los años de tertulia nocturna en el café San Pedro de la Via Indipendenza, siempre un poco incómodo con las ideas de los otros, cuando era muy joven y frecuentaba los círculos futuristas, con quienes compartía la necesidad de renovación del arte italiano. De aquella época databa su choque con los profesores de la Academia que lo consideraban demasiado heterodoxo, aunque cualquier novedad lo soliviantaba mucho: con veinte años viajó a Florencia para visitar sus iglesias y la Galería de los Uffizi y, a causa de la emoción, tuvo por la noche un acceso de fiebre. De ahí que su disciplina fuera la forma que encontraba de rehuir las disputas que le hacían hablar más de la cuenta, dar su opinión sobre algún aspecto que no conociese a fondo; de evitar la inquietud que le provocaban sus propias palabras luego, la vehemencia y los excesos y la tontería y la deshonestidad de los artistas y críticos que había conocido de joven. Por eso decidió viajar lo menos posible y llevar una vida recogida, lejos de aquel mundillo en el que se detestaban unos a otros; por eso y por una necesidad económica y también puramente práctica: no por extravagancia o capricho de misántropo, sino para no salir del ensimismamiento que requería su trabajo. «Mi única ambición es poder disfrutar de la paz y el sosiego que preciso para pintar», confesó como disculpándose en una entrevista de 1960, cuando ya era un artista conocido incluso fuera de Italia, y los periodistas que iban a su casa se sorprendían de encontrar, en lugar de a un huraño, a aquel hombre amable y sagaz, con tendencia al humor y la bonhomía, que prefería la ligereza a lo grave y el silencio prudente a la precipitación de las respuestas.

Tras verse vinculado a los futuristas y la pintura metafísica, Morandi se resistió a que lo captara tanto el fascismo como el realismo social que se impuso tras la guerra. Él era un pintor consciente de su época pero de una radical independencia, más interesado en situarse fuera del tiempo que en el presente inmediato. Si algo pretendía era que su testimonio sobrepasase lo efímero. Como en la ciudad donde había nacido y moriría setenta y cuatro años más tarde, en él se daba también una mezcla de sosiego y vivacidad, de sólida cultura y entusiasmo, de amor por la conversación respetuosa y un silencio

taciturno elegido. Aunque no le resultase indiferente el mundo, siempre prefirió callar a inmiscuirse en sus combates. Que hablaran sus obras, no él. Porque a lo que Morandi aspiraba era a la quietud, la bondad y la armonía del trabajo: «Supongo que, en este sentido, sigo siendo un creyente en el arte por el arte, antes que en el arte por la religión, la justicia social o la gloria de la patria».

Quizás lo que condujo a Fray Luis de León a la cárcel, más que traducir del hebreo en vez de la Vulgata, más que sugerir que esta era imprecisa o que en el Antiguo Testamento no había promisión de vida eterna, más incluso que su supuesto linaje judeoconverso, fue la interpretación literal que dio al *Cantar de los cantares*, con todo su realismo descriptivo y sus efusiones eróticas, potenciando el sentido que ensalzaba el goce terrenal del amor entre Salomón y la bella sunamita, en lugar de entre Dios y la Iglesia; y no cuando se pierde, sino cuando se tiene.

Federico Mompou leyó esa traducción comentada que Fray Luis hizo del *Cantar de los cantares* y quiso ponerle música. Sin embargo, como le ocurría a menudo, el proyecto quedó concentrado en un breve preludio para piano, el número 4. Para qué más. Mompou, al igual que Morandi, sabía que los creadores verdaderamente grandes se expresaban de forma muy simple, por medio de un lenguaje al alcance de todos. Ambos parecieron sentir una indiferencia natural respecto a la arrogancia y las imposiciones para crear según la época. Ellos se quedaron con los pies en la tierra, haciendo su trabajo, ajenos al deber inquisitivo de ser brillante y suscitar aplausos. Habían contemplado la belleza y ya no podían conformarse con otra cosa. Aunque se hallasen solos frente a los puritanos o los transgresores de carrera, cada uno eligió su camino olvidándose de lo que dictaba la moda, la mayoría, la opinión ajena que se da por propia. Como si el único objetivo fuera no convertirse en un fraude.

La música, como los gatos o las flores, fue otra de las pasiones de Jane Kenyon. En su estudio acumulaba cedés de Mahler, Chopin o Billie Holliday. Una vez que estaba ingresada en el hospital le pidió a Hall que le trajera su discman y se llevó un día entero escuchando a Messiaen; otra, le pidió a Mendelssohn y se quedó mirando por la ventana, recordando su infancia; otra, escuchó tres veces seguidas la *Sinfonía «Patética»* de Chaikovski, su movimiento final que se va apagando poco a poco, como un corazón que deja de latir.

O los colores, que señalaban el paso de las estaciones. La tonalidad de los crepúsculos. El enrojecimiento otoñal de las hojas y el estallido

de los primeros narcisos. Era el monte Kearsarge quien parecía marcar el ciclo del tiempo: rosa, verde, azul, blanco. Sobre todo azul. Y la caída o esplendor del follaje. El impetuoso florecimiento de la primavera. Algo que restauraba la vida, lo innombrable que se lleva dentro: tiempo y silencio, amigos en lugar de conocidos, el papel blanco sobre la mesa. Y la luz. Aquello que le hacía encontrarse con lo ilimitado, cuando Kenyon prefería la palidez de noviembre al esplendor del verano, los grises y bronces que aparecen en el cubismo analítico o las primeras pinturas de Morandi. Hasta que se dio cuenta de que aun si no las cuidara, las plantas seguirían con su perseverancia, produciendo oxígeno y flores milagrosas, independientes del ruido de los hombres, y comenzó la pereza ante la llegada del invierno, «más largo que una sinfonía de Mahler o una hora en el sillón del dentista», con sus días cortos en los que el sol brillaba solo lo estrictamente necesario, con la esperanza de que volviera pronto la primavera y sus ásteres desperezándose de la escarcha y los magnolios en flor y el canto de los petirrojos y las oropéndolas. La promesa de revivir y abandonar el letargo:

La hierba recibe la lluvia
y se prepara para crecer de nuevo,
pero mi alma confusa tiene sed
de algo que no sabe cómo llamarlo.

La lucha que mantuvo Morandi durante toda su vida, lo que algunos críticos llamaron su búsqueda o pesquisa, se dirimió entre lo esencial y lo específico, la abstracción y la referencia, el deseo de serle fiel a la percepción y el de alternar los mismos motivos una y otra vez: la naturaleza muerta formada por las botellas y las cajas y los tarros de siempre, un paisaje contemplado desde la casa de campo, el patio o la esquina de una calle de Bolonia entrevistos desde la ventana. Morandi guardaba una doble fidelidad a lo literal y lo inventado, a su visión personal y a la realidad observable. Después de un periodo de incertidumbre y flirteo vanguardista muy corto, a los treinta años ya había establecido sus temas y su estilo: ya se había convertido en lo que iba a ser el resto de su vida. ¿Qué tenía que ver su meditada lentitud con la velocidad de los futuristas?

Su madurez abarcó más de cuarenta años. Y durante todo ese tiempo se dedicó a explorar el territorio limitado por sí mismo dentro de un experimento poco menos que obsesivo, basado en la reiteración de una imagen y sus variantes, en una lealtad a su intuición sin condiciones y a un laconismo sin indulgencia. Como Cézanne, Morandi también quiso transformar lo íntimo en algo monumental de manera modesta. Lo ordinario, en algo absorbente. Por eso, en cada uno de sus cuadros, se aprecia el contraste entre la ilusión de solidez y

la materia pictórica, entre su aparente sencillez y una impresión subjetiva de irrealidad, entre una percepción intensa de la diversidad y la consciencia de la superficie plana del lienzo. Las mejores cualidades de la pintura de Morandi subsistieron durante casi toda su obra y guardan una deuda profunda con las de Cézanne, a quien consideraba el gran heredero de «la más gloriosa tradición italiana»: la de Giotto, Masaccio y Piero della Francesca.

Densidad material y emocional, solemnidad, frontalidad, la autosuficiencia conjugada con la falta de pretensiones y de ostentación presente incluso en los autorretratos de 1925: la ropa humilde, trabajadora; el oficio de artesano en la paleta que sostiene con su mano derecha; la expresión del rostro absorta, severa. La fuerza de Morandi fue la paciencia solitaria de dejar que el polvo recubriera los objetos que pintaba y que la luz pálida de la ventana les gastase el color amortiguando su brillo. La observación obcecada al margen de los aspavientos del siglo y del arte. La sensibilidad para los matices, para variar las relaciones de las cosas en función de la hora del día y los detalles más precisos, hasta que la pintura dejase de ser un rompecabezas y cobrara vida propia. La laboriosa espera del instante decisivo, del momento en el que el acto de mirar se convierte en un acto de poseer y arranca un sentimiento profundo a un motivo en apariencia neutro.

Es lo que ocurre en las secuencias con garrafa de porcelana blanca, que además de mostrar el don que tenía Morandi para la moderación tonal y conseguir la mayor claridad con la concisión más concentrada, ofrecen una gama de componentes lechosos que parece decirnos que es esa *bottiglia a tortiglioni* de fina cerámica, cuyo brillo de esmalte queda apagado sobre el lienzo de forma tenue, lo único que permanecerá en el tiempo. O en la difuminación progresiva de los contornos para ganar simplicidad, en una búsqueda continua de pureza y sencillez extrema, cuando los objetos parecen convertirse en castillos o fábricas bajo principios cúbicos, islas de silencio en medio del vacío, reduciendo también la armonía de los colores e incrementando una austeridad que pasa ya a ser casi abstracta, cada vez más suave y clara, quebrando la verosimilitud de sus modelos por medio de una ambigüedad deliberada.

Manet, con un sentido de la prudencia que corregía la propia duda y el pudor que le provocaba dar un consejo, se atrevió a decirle una vez a un pintor joven: «La concisión en el arte es una necesidad y una gracia».

El hermano Christian tiene un dilema. Como prior ha de decidir qué hacer ante la amenaza. Se debate entre el miedo y la dignidad, como el resto. Pero tiene más determinación a la hora de plantar cara.

Sus compañeros se lo reprochan en una de las reuniones, a la luz de una vela, en la que toman las decisiones entre todos. Si, tras la zozobra, deciden quedarse en el monasterio y rechazan la protección ofrecida, no es porque quieran convertirse en mártires. Asumen las consecuencias. Su lugar está allí, con los habitantes de la aldea que también padecen las acciones de los terroristas. Marcharse sería ceder al chantaje. Y aunque el heroísmo no sea una obligación, se quedan y miran de frente al monstruo, sin rendirse ni contaminarse cuando les tiende la mano.

Dice Clara Janés, en *La vida callada de Federico Mompou*, que el compositor catalán fue un niño silencioso y poco vitalista, más sensible conforme iba creciendo, muy consciente de los vacíos afectivos, distraído. Aficionado a dar largos paseos, le gustaba caminar con su abuelo por los parajes de La Garriga, felices de vivir entre las cosas que amaban: los pinos y los chopos y las encinas, los olivos, las moreras, los espinos, los campos sembrados, los pueblitos con sus tejados color siena y su iglesia y su campanario. A su madre tampoco le gustaba abandonar ese paisaje: cada vez que planeaba un viaje tenía que llamar a la agencia para anularlo porque, antes, caía en un estado de angustia que le afectaba los intestinos. Mompou era un niño que no se interesaba por lo mismo que los demás críos; el hijo pequeño que pasaba largos ratos ensimismado, observando lo que le rodeaba en silencio; un ser indefenso. Desde muy pequeño comenzó a tocar el piano. Su mundo era interior, y estaba hecho de los ruidos de la calle, las voces de los vendedores ambulantes, las canciones de las criadas, de todo aquello que permanecería años escondido dentro de él y que despertaría en forma de pequeñas piezas musicales. En la escuela no comprendía lo que tenía que aprender de memoria, no prestaba mucha atención, y buscaba soluciones que no entorpecieran su vida subterránea. Quería dedicarse solo a sus pensamientos. ¿Por qué había de crecer y enfrentarse al mundo?

«Alguna condición aún más extrema que adivino pero no sé nombrar», escribió también Jane Kenyon. Y sin embargo había que encontrar el nombre exacto, prender la fuerza emotiva de la situación particular, los detalles que recreasen lo concreto. Con imágenes elementales, que reflejaran de forma luminosa la experiencia de lo que intuimos que es cierto: esa luz individual que origine en la mente de quien las lea un sentimiento compartido. De ahí su proceso de depuración, de precisión y condensación absoluta. Para lograr un lenguaje que entendiesen sus vecinos, en aquellas lecturas que Hall y Kenyon hacían para ellos. Había que mostrar, no decir; y en vez de nombrar las emociones, encarnarlas en las cosas y los hechos, como en

«Lo que sentí»: la pena en una pieza de loza polvorienta. Con las palabras más familiares, más naturales posibles. Desvelar algo de una misma en la naturaleza, pensaba Kenyon, la fecundidad invisible que habita en lo que puede verse: esa docilidad sin nombre, escondida, integrada en el resto; la belleza de un potrillo, de las pálidas flores del cerezo, de la trucha, del lago, de la montaña oculta; y su fuente de alegría, su silencio. Pero también había que evitar el sentimentalismo, siendo fluida y delicada como el aire. Y lograr un ritmo musical tranquilo, entre de conversación y pastoral: una melodía serena que hallase con sus repeticiones la palabra justa, del todo sensible al oído, vernácula, de una accesibilidad deslumbrante. La sofisticación de conseguir ese lirismo sencillo, esa claridad rotunda, implicaba en cambio una elección difícil, una deliberación muy elaborada, un minucioso trabajo. Tan transparente como un vaso de agua, decía de la poesía de su mujer Donald Hall. Ambos compartían con Robert Frost el afán por que el lector sintiese que lo que leía era verdad. Y eso, en el caso de Kenyon, la aproximaba más a Emily Dickinson o Elizabeth Bishop que a Wallace Stevens.

A una mirada distraída, acostumbrada a lo instantáneo, los cuadros de Morandi pueden parecerle monótonos, repetitivos. Porque la prisa no está preparada para apreciar los cambios muy sutiles, como los que suceden en la naturaleza: la perpetua transformación y novedad de lo mismo. Sin embargo, se puede aprender a mirar intensamente. Morandi prueba de modo constante los límites de la representación, bien modelando, bien desplazando las figuras y espaciando su ubicación, o suprimiendo o añadiendo alguna. Pero por muy parecidos que resulten dos cuadros, en ellos siempre hay algo distinto: una pincelada diferente, un grado de sombra, la perspectiva de la luz, una tonalidad más o menos rebajada, una nueva combinación cromática. Por eso la mirada concentrada de Morandi exige una manera precisa de contemplar su obra: una atención total, absoluta.

Se trata del esfuerzo receptivo del que hablaba Simone Weil cuando decía que no hay arma más eficiente que saber prestar atención. Una mirada limpia dispuesta a entusiasmarse. Como Rothko, con quien algún crítico quiso asemejarlo en su última etapa, Morandi huía de las interpretaciones metafísicas y agregaba que su único objetivo era lograr un reflejo de lo que hay en la naturaleza, de lo que vemos. «Es muy difícil, tal vez imposible, expresar con palabras los sentimientos y las imágenes producidas por el mundo visible, que es el mundo formal», dijo en una entrevista de 1955. Y añadió: «Se trata, efectivamente, de sentimientos que no tienen ninguna relación, o tienen una relación muy indirecta, con los afectos e intereses cotidianos, ya que son determinados por las formas, los colores, la luz

y el espacio». Esto es verdad en toda su pintura pero, sobre todo, en el tipo de bodegón que él llamaba *natura morta*, aunque en ella no apareciese ni un solo objeto natural; naturaleza muerta; *still life* en inglés, que quiere decir también vida detenida, vida tranquila.

Son bodegones que contrastan con la frialdad cubista, humildes, sobre los que se derrama una luz líquida. En ellos no comparece la *vanitas* del siglo diecisiete, sino que irradian una compasión piadosa, sosiego, una sacralidad laica. Pero no tienen tono moralizante. Ni tampoco caen en la trampa de la pintura de género. Sus objetos inanimados muestran una presencia casi humana, como si fueran actores sobre un escenario. Para Morandi, la naturaleza muerta era el medio más indicado para comprender todo el potencial de la pintura; la prueba de fuego de un artista, que se veía obligado a concentrar el mundo en unos triviales artículos domésticos. Por eso admiraba tanto que Chardin dependiera solo de su *matière*. Y lo que Morandi pedía a los demás era lo que se exigía a sí mismo: la quietud fervorosa que suspende el tiempo; el estado que permite ver simultáneamente la verdad y la apariencia del objeto, su condición de presencia tangible e ilusión de los sentidos.

Pero a algunos les cuesta llegar a la conclusión de Christian. Al hermano Christophe, por ejemplo, que es el más joven de la comunidad y el encargado de cuidar el huerto, le asola una duda aún más lacerante, una desazón que le hace gritar en medio de la noche: «¡Ayúdame, no me abandones!». Los demás escuchan la voz de Christophe desde sus celdas y, en parte, hacen ese temor suyo.

A Federico Mompou, el autoritarismo de los curas en el instituto solo le produjo hostilidad. Su carácter tímido le obligaba a permanecer callado en las reuniones porque hubiera tenido que gritar mucho para que se le oyese. A los dieciséis años fue a un concierto de Gabriel Fauré. Su acompañante llegó tarde y entraron una vez empezado. Conforme se iban acercando a la sala, Mompou escuchó al otro lado de la puerta los acordes del *Quinteto opus 89 para cuerda y piano*, y dentro de él se encendió una luz resplandeciente: la música no existía solo para ser interpretada, sino que alguien la creaba, y había una aún no escrita que era preciso buscar. A partir de entonces, el joven Mompou se dedicó plenamente a encontrar esos acordes, esa armonía que aguardaba a tomar cuerpo. Su indagación fue larga, paciente, y tardaría dos años en dar su primer fruto. Durante todo ese tiempo Mompou no le confesó a nadie su actividad secreta.

Morandi prefería no hablar de su pintura. Pero a veces lo hacía de manera indirecta. En abril de 1961, tras la visita a uno de sus

marchantes en Milán, asistió casualmente a un concierto de Thelonious Monk. Quedó tan impresionado que, una vez de vuelta en Bolonia, le escribió una carta al pianista de *jazz*: «Me senté bastante cerca del escenario y todavía puedo ver el movimiento de sus dedos extendidos como varillas sobre el teclado». Había descubierto una postura, un gesto de máxima concentración y entrega ante el piano, que le sonaba de algo.

En la casa de Eagle Pond, Jane Kenyon supo que, para captar las verdades más complejas y llegar a todo el mundo, debía convertir el sufrimiento en belleza. *It is joy and it is pain*, aprendió de Anna Ajmátova. Igual que la vida. La misma mezcla de asombro y dolor que había descubierto también en sus lecturas de Keats. La poesía era el jardín interior y su función, mantener viva la memoria de las personas, los lugares y las cosas. El arte era el espejo del alma, individual y común, porque nos dice quiénes somos, adónde vamos, qué vale la pena y qué no. Y la tarea del poeta era contar la verdad, nada más que la verdad, pero con tal hermosura que nadie pudiera prescindir de ella sin volver su vida gris. Algo parecido a lo que decía Simone Weil: que el arte era un artículo de primera necesidad, imprescindible para la clase trabajadora; que sin belleza no era posible la justicia social.

Weil estaba convencida de que por el aumento de la capacidad sensible, por esa aspiración a la felicidad, podía terminarse con el dominio de quienes sabían manejar las palabras sobre los que sabían manejar las cosas.

Y Jane Kenyon anhelaba poner por escrito los sentimientos que todos albergamos en lo más hondo, tan importantes y difíciles de referir. Algo serio, no decoración. Para, a través de ese propósito, aliviar lo inevitable, la enfermedad y la muerte, el horror: todo lo doloroso a lo que nos tenemos que enfrentar tarde o temprano. Como Flannery O'Connor, creía en una forma de mirar el mundo oculto y usar los sentidos para extraer el máximo significado posible; en mostrar lo que se ve y no lo que se cree que debe verse. Pero si Flannery O'Connor perseguía el desciframiento del misterio por medio de lo grotesco, Kenyon optó por el consuelo que ofrece la identificación en el lector; la amabilidad, la dignidad, la vitalidad, la calma; la luz entre sus propias oscuridades.

Hay objetos separados por una distancia milimetrada con marcas de tiza o de lápiz en la mesa, o tan juntos que se tocan, que se ocultan total o parcialmente los unos a los otros hasta alterar sus rasgos reconocibles y crear casi un ente nuevo. Hay objetos individualizados que están sin embargo muy concentrados en la mitad del cuadro, con

bastante espacio a su alrededor, como si fuera una pequeña muchedumbre aislada en una plaza, con algo de composición de Seurat o acuarela de la dinastía Sung, de los sabios orientales que aprendieron a percibir el orden interno y el fluir del tiempo, con ese mismo sentido del vacío y el contrapunto y el equilibrio y la meditación, y que no tiene por qué ser necesariamente una emulación de la realidad. Hay objetos que aparecen tan apretados y escalonados como los edificios y las torres de Bolonia, como las casas y los árboles de los Apeninos, dispuestos sobre una llanura de Emilia-Romaña: series de elementos idénticos en las que solo varía el peso de un volumen, la proporción o la armonía de los colores: una compotera de cerámica blanca, un vaso de jengibre, un trozo de tela amarilla, una bola estriada, una mesa como de casa de campo, botellas de cuello largo, teteras, jarrones, jofainas esbeltas, una bandeja para pasteles de tres pisos con los bordes festoneados, aceiteras ahusadas, cajas redondas con sus correspondientes tapaderas. Objetos en los que no hay nada digno de mención, ni siquiera si uno se inventa relaciones de uso y consumo para denunciar el capitalismo. Objetos que solo tienen en común su carácter neutro y su anonimato, su pátina gastada o abandono prolongado, la marca del trabajo artesanal del hombre, aunque ya no se utilicen a diario y parezcan únicamente desechos domésticos, vacíos de su antiguo contenido. Viéndolos conjuntados uno puede comprender por qué Morandi se fijaba tanto en los bodegones de Chardin, que también contienen objetos humildes y utensilios de cocina, presentados sin sentimentalismo pero con una atención escrupulosa a sus características físicas, si bien en Morandi hay un componente de artificio que no existe en Chardin, un agrupamiento deliberado, un estudio minucioso de las relaciones plásticas y formales. Morandi podía elegir un tema tanto por el tono como por la textura de los objetos, tendiendo casi siempre a lo apagado y mate. Por eso les quitaba las etiquetas a los recipientes y esperaba a que se cubrieran de polvo. Como si, de esa forma, evitara los pormenores de sus motivos y pudiera presentarlos solo como arquetipos geométricos o cuerpos abstractos.

Cuando se quiebra de golpe la dulzura de lo cotidiano, lo que mantiene a los monjes de *De dioses y hombres* en medio de la incertidumbre es precisamente la entrega a los actos ordinarios, la concentración en lo que se hace: cortar la leña, acarrear el agua. «No puedes decir más de lo que ves», escribió en su diario Henry David Thoreau, para quien los objetos quedan ocultos no porque estén fuera del campo visual, sino porque no hay intención en la mente y el ojo de dirigirse a ellos. La mente es su propio bote de pintura, creía. A Morandi le gustaba mucho prepararse él mismo los pigmentos, el

trabajo manual de extender y fijar al bastidor el lienzo, disponer con cuidado sobre una mesa gastada la astronomía de objetos que luego pintaría lentamente. En los días primaverales, convencido de que el contacto con la naturaleza y las tareas físicas eran un antídoto contra la palabrería, Thoreau se sentaba en la hierba y miraba los bosques despertar, contemplaba el río y escuchaba a los pájaros, asistía al misterio de lo que sea que es el mundo: este aquí y ahora en el que lo bello y racional pueden contagiarse, igual que lo feo y el trastorno. Kenyon escribió poemas sobre calcetines, hormigas, pinzas de la ropa, faenas del campo, galletas, abrigos, empacadoras; sobre la nieve, murciélagos, la colada; sobre una patata, una aguja, una pera, dedales; sobre tres naranjas. Thoreau decía que si somos capaces de escuchar, oiremos. Y que solo el silencio era digno de ser oído.

Pero para lograr una relación más íntima con el silencio, lo primero es aprender cómo guardarlo. «Aquel que sabe no habla, aquel que habla no sabe», dice también el Tao. Algo que en Mompou parecía innato: el silencio como valor musical por excelencia, pero también como su rasgo de carácter más notorio. Cuando marchó a París por primera vez, en 1911, desaprovechó la carta que Enrique Granados había escrito para recomendarlo a Fauré, pues huyó mientras esperaba a que le recibiera. Mompou pretendía que su música fuera la extensión natural de su temperamento. Por eso prefirió quizás no tener un maestro de primera fila, conformándose con quien pudiera enseñarle bien la técnica. Porque no quería que nadie interfiriese en lo que desde un principio presintió que iba a ser su música, en el desciframiento de los sedimentos acumulados desde que ayudaba a afinar las campanas en la fundición de su abuelo, de las voces y los sonidos que habían tremolado en su interior desde que era niño; en el ambiente y la armonía que proporciona el tema; en el mismo trasvase de impresiones que halló en el «acorde metálico» de una de sus primeras obras, *Barri de platja*, y del que emanaría toda su música.

A partir de un hecho rutinario, de un objeto común, del retrato de la persona observada, Kenyon iluminaba con un giro sutil otro plano de la existencia. Limpiar la casa, preparar las camas para el invierno, era una despedida de los días dorados de otoño, cuando los crisantemos aún estaban en flor y las mañanas olían a manzana. Una forma de ordenar con los colores de noviembre el alma. Cuánto mejor es echar leña al fuego que quejarse de la vida, dice uno de sus poemas más concisos, tirar la basura en el estiércol o tender las sábanas con unas pinzas viejas de madera. Así vinculaba Jane Kenyon el pensamiento con la contemplación. Y del orden natural emergía el presagio. Una mosca hiere al anochecer el agua del estanque, las

golondrinas se inclinan y gorjean ante la evidencia de la comida, la calima se convierte en las hojas de los árboles, lo que cree que es humo son las flores del manzano del vecino:

Pero a veces lo que parece un desastre
es un desastre, al fin llega el día
y los hombres mueven penosamente el ataúd
que pasa con dificultad entre los bancos de la iglesia.

O al despertar, con la lluvia de enero, el agua corriendo por los cristales, la lámpara titilando, una ardilla que merodea por el comedor vacío, el humo de la chimenea que tarda en subir y «… cuando mi brazo se resbaló / del brazo del sillón / lo dejé colgando a mi lado, pálido, / inútil y extraño». En otro poema, del trabajo de los hombres en la siega pasa a acordarse del día del funeral de la abuela de Hall, de un detalle muy preciso: que a su marido se le cayeron unas monedas del pantalón, cuando se tumbaron a descansar un rato. Y si contempla la hierba que se convertirá en heno tras una lluvia torrencial de verano, durante una ausencia de Donald, antes de mirar de nuevo los iris blancos y las amapolas con sus corazones negros, justo en medio del poema: «Te echo de menos continuamente, con dolor».

Hall la llamaba dos veces al día cuando estaba fuera de casa.

El documental que rodó Bill Moyers sobre ambos en 1993 se tituló *A Life Together*.

Porque para eso se habían ido a la granja de Eagle Pond: para llevar una rutina de amor y trabajo, de lecturas en voz alta, paseos por la naturaleza y vida compartida. Levantarse muy temprano, que Donald le subiese el café a la cama, caminar por los alrededores con Gus mientras Hall comenzaba a escribir, volver a casa y desayunar un melocotón, subir al estudio y corregir pacientemente un poema ya muy elaborado o esbozar uno nuevo y, cuando llegaba a un punto donde no podía ver más, dárselos a leer a «Perkins», que era como llamaba a Donald Hall, el profesor que la había intimidado en un principio pero que ahora era su confidente y su primer lector, igual que lo era ella de él: una comunidad laboriosa en la que se ayudaban mutuamente y en la que el sexo surgía con impudicia, tanto en los poemas de ambos como en cualquier escena conyugal, cuando almorzaban juntos y después se echaban la siesta y luego trabajaban en cosas secundarias o jugaban al tenis de mesa o respondían el correo o se ponían a escribir de nuevo.

Tras la cena, hablaban o leían sentados uno frente al otro en la sala de estar, muchas veces Hall a ella, hasta que se iban a la cama. Con suerte, el teléfono no sonaba en todo el día. Y en enero, Jane soñaba

con flores, con las mejoras y ampliaciones que podrían hacerse en el jardín. Desde finales de marzo hasta octubre se pasaba horas cavando, añadiendo estiércol por toda la granja, podando, plantando, deshierbando. Cada semana organizaban recitales en la iglesia o en un pequeño espacio del ayuntamiento. El entusiasmo expansivo de Donald, con sus gestos y lecturas dramatizadas, provocaba las risas de los asistentes; mientras Jane permanecía en primera fila seria, ausente, con la mirada hundida en su propio regazo. Sin embargo, cuando le tocaba leer a ella, él la contemplaba con una sonrisa abierta, llena de ternura, admiración y respeto.

En apariencia, ninguno de los grandes pintores del siglo veinte tiene menos que decir de su tiempo que Giorgio Morandi. Ninguno se retiró tan completamente de los circuitos del arte, del rol que esperaban de él las vanguardias o quien fuera. Así ocurrió que, para los supuestamente modernos, Morandi no dejó de ser nunca un provinciano, un clasicista conservador que se negaba a abandonar la imaginería reconocible. Pero, para los reaccionarios, fue siempre un moderno muy poco italiano, aunque su obra contrastara con el expresionismo abstracto, el informalismo o el *pop art*. Pintor de culto, institución nacional, vanguardista, defensor de las tradiciones, exponente de una época ignorado en París y Nueva York. Y a Morandi cualquier cosa que dijeran de él lo dejaba impasible. Sin embargo, en medio de lo que Roberto Longhi llamó «aridez del arte contemporáneo», precisamente por no ajustarse a las exigencias del presente y parecer anclado en unos modelos a simple vista anacrónicos, Morandi percibió a la contra mejor que otros cuál era su tiempo. Él intentaba reconstruir una pintura no antigua pero que fuera, como la de los antiguos, perdurable, perenne. Como un pintor artesano anterior a Giotto, Morandi no estaba interesado en adquirir notoriedad o fama; desdeñó todas las ambiciones que no pudieran ser interiorizadas como lenguaje pictórico; y eso le acarreó otra etiqueta peyorativa y falsa: la de *petit-maître* que, aunque hiciera muy bien su trabajo, tenía poco que decir.

Decir lo que se piensa con sinceridad pero nunca de forma hiriente, ajenos a la displicencia de los ambientes artísticos o universitarios. «En la mesa te he dejado una cosa.» Ni en los peores momentos de Jane, Donald mintió sobre el juicio de un poema, si bien procuraba expresarlo con tacto. Ella era más espontánea, más directa; cuando él le reveló el título de uno de sus poemarios, *Happy Man*, exclamó: «Suena muy deprimente». Furiosa las primeras veces que leían en público juntos, siempre tuvo que luchar contra comentarios como qué bonita coincidencia que tú también escribas poesía, ¿no?; contra las preguntas de profesores siempre masculinos que querían saber si no se

sentía empequeñecida casada con un poeta como su marido. Hasta que Jane dejó de ser conocida como la esposa de Donald Hall y este pasó a convertirse en el marido de Jane Kenyon.

La severidad de Morandi respecto a su propia obra era implacable. Destruyó muchas pinturas de juventud. Jamás hubo en él ni un gramo de autocomplacencia. Su tarea era la experimentación rigurosa e incesante de la percepción; la reflexión lenta; la aplicación amorosa, paciente e insobornable. En sus naturalezas muertas no hay rastro de exhibición. Uno no puede exponer con palabras en qué consisten, solo lo que no son: no relatan historias, no señalan ningún tipo de acción exterior, no nos dicen nada de Morandi hombre; no son dramáticas, coloridas o «modernas», en un sentido doctrinario; y aunque rebasen conocimiento histórico, son distintas a las naturalezas muertas anteriores a ellas. En la gravitación de sus formas no hay concesiones a la urgencia. Su sutileza está en la educación de la mirada que ejerce en quien las observa, una lección comedida y a la vez estricta. Sus contornos diluidos sugieren lo difícil que resulta fijar lo que vemos. Y su sencillez es engañosa: obedece a la destilación de una sensibilidad muy pura, bajo cuyo prisma confluyen el tamaño siempre pequeño del lienzo, el silencio que rodea al motivo y la profundidad de la mirada.

Un día, revisando unos manuscritos antiguos que Hall escribió con un lenguaje retórico, influido por la oratoria latina tras una lectura intensiva de Gibbons, Jane lo miró por encima de sus gafas de cerca, con los ojos llenos de lágrimas, y le dijo: «Perkins, esto no me gusta». Lo normal era que ninguno de los dos diese a leer un borrador que no estuviera lo suficientemente trabajado. Y, tras los comentarios del otro, rara vez obedecían a sus consejos. Kenyon comenzó a trabajar muy estrechamente con sus amigas Joyce Peseroff y Alice Mattison, en intensas jornadas en casa de una u otra de las que llegaba exhausta y con muchas sugerencias. A ellas sí les hacía caso. Y a Hall no se le ocurrió jamás meter las narices en lo que se decían las tres. Porque se las hubieran cortado.

«El arte agrada con la evocación, no con el engaño», decía John Constable, que pensaba que el gran vicio de su época era la audacia, el intento de hacer algo más allá de la verdad. Constable no buscó nunca sorprender a nadie con innovaciones, sino tan solo ser fiel a su propia mirada. Cifró en la sinceridad de su pintura su negativa a ser más imponente que la naturaleza; su total carencia de afectación y pretensiones. Sin cinismo ni apologías, humilde e insistente, Morandi eligió también un arte que no pretendía asustar ni seducir a nadie. Cuando los estetas japoneses hablan de una cualidad llamada *wabi*, dice Robert Hughes, se están refiriendo a eso: a la claridad máxima de la sustancia ordinaria vista por sí misma, en su materia y esencia, con toda su dignidad y nobleza.

A la crisis del hermano Christophe contribuye la primera irrupción de los terroristas en el monasterio. Llegan en busca de un médico que desplazar hasta su refugio para que cure a sus heridos. El hermano Christian les dice que aquel es un lugar de paz y que las armas no pueden entrar en el convento. Salen afuera. El cabecilla del grupo insiste. Christian deniega su petición. «No tiene alternativa», le dice el líder. «Sí tengo», responde Christian, ante la mirada aterrorizada de sus compañeros encañonados. Entonces el prior cita un fragmento del Corán que finaliza el otro. Un fragmento que habla de los hermanos musulmanes y cristianos, de sacerdotes que no son altivos. Cuando ya se disponen a marcharse, Christian pregunta si no sabe en qué noche están. El cabecilla niega. Christian dice que en la del nacimiento del príncipe de la paz. Entonces el jefe se vuelve, se disculpa y le tiende la mano, que tras dudar estrecha Christian. Y en la siguiente escena aparece Luc, el médico, poniéndole una inyección a otro monje que ha debido de sufrir una subida de tensión o de azúcar, todos sentados a la mesa, con los rostros demudados, el más anciano masajeando los hombros de Christophe, como diciéndole: «No te preocupes, ya pasó».

Para Mompou, pasear era una necesidad. Le gustaba vivir en la soledad de las grandes ciudades. Y en sus paseos por las calles de París o Barcelona se impregnaba de imágenes y colores, de sonidos y pensamientos que por entonces registraba en un cuaderno, donde escribía cosas como: «Calla siempre, recuerda el silencio divino, cuando comprendas que la verdad será incomprendida».

Pero no huía de la sociedad. Comenzaba a frecuentar los salones elegantes, el *grand monde* parisino. Y a veces sorprendía a la concurrencia con su humor agudo e ingenioso. Sin embargo no sabía mantener los contactos.

Según su sensibilidad, cifrada en el ensueño y la fantasía y el encanto, la música era para él su tesoro más íntimo y delicado.

Y a ella se dedicaba con una humildad paciente y una constancia fiel, dejándose conducir por su intuición: «Yo no creo en la necesidad de una “fuerza de voluntad”, o sea, en la utilidad de contradecir nuestra constitución y naturaleza».

Porque también estaba aquel miedo que a veces, sin motivo, se le adueñaba del cuerpo hasta dominarlo. Entonces se abandonaba a la indolencia y se quedaba paralizado.

Bodegones que son agrupamientos serenos de objetos mudos en series combinadas similares a las *Variaciones Goldberg* o *El arte de la fuga*, que apenas traslucen la leve tensión de las relaciones espaciales

o los ajustes de escala y los matices cromáticos, al igual que en una armonía de Bach, como si existieran en un mundo ajeno al tiempo, luminoso y pleno, repleto de vida y de misterio, de la poesía que se descubre en la elegancia de los cambios insignificantes; en una expresividad apagada, exquisita y anónima; en la placidez que surge de la geometría y las tonalidades que evocan un lugar, una estación o una hora.

Había sido una niña ensimismada, introvertida y solitaria, a la que le costaba concentrarse en la escuela, y por eso a veces evocaba su infancia con cierto sentido de despersonalización, como viéndose desde fuera. Envidiaba las cosas que le dejaban hacer a su hermano y a ella le prohibían. Más tarde fue una adolescente acomplejada por sus gafas y su físico, insegura; y después una universitaria rebelde pero tímida, con poca autoestima y ningún afán competitivo.

Sumida en una permanente búsqueda íntima, había sido la más modesta entre los jóvenes aspirantes a poetas. Con frecuencia pasaba desapercibida, aunque Hall la recordara como una alumna que se reía con sus compañeros, que intervenía en su seminario con criterio, y que le presentó el poema más brillante que le entregó nunca un pupilo: «La aguja».

Luego siguió siendo una mujer reservada, a la que le costaba trabajo intimar con desconocidos, pero que no dudaba en discutir de modo franco si no estaba de acuerdo; con un carácter que no perdió ni un ápice de rebeldía ni de sentido del humor ni talento para la ironía; con una tempestad de emociones interiores, voz somnolienta y una mirada cansada, incluso antes de que le salieran las primeras canas.

Entonces aprendió a que las gafas le colgaran del cuello y se le acrecentó una belleza tranquila.

Pero a pesar de su deseo de luz y misericordia, le atormentaban las premoniciones: el sonido del teléfono en plena madrugada, que su marido cayese enfermo o tuviera un accidente o no volviese a casa después de una conferencia o una lectura poética, perder la razón y volverse loca, la muerte de sus seres queridos: su padre, su madre, su tía, la madre de Hall. La del propio Perkins.

Vuelven a debatir qué hacer de manera conjunta, sentados en círculo, alrededor de la mesa alumbrada por una vela. Christian se niega a que los proteja el ejército de un gobierno corrupto, como pretende un alto cargo de la Seguridad del Estado. Eso contraría a algún compañero. Otro monje sugiere que una solución posible sería marcharse. Votan. Unos se muestran a favor y otros en contra. Unos repiten que no tienen por qué condenarse al martirio y otros, que huir sería doblegarse ante las armas: «El buen pastor no abandona a su

rebaño cuando aparece el lobo».

La música de Mompou tiene varias influencias pero siempre resulta genuina. Su estilo muestra una personalidad propia que no cabe encasillar. Sin duda es perceptible cierta preferencia instintiva por Chopin, aunque también son apreciables retazos del vago misticismo de Scriabin, el aire mediterráneo de Granados o detalles de la simplicidad humorística de Satie. De hecho, durante su primera estancia francesa, Mompou se sintió cercano al grupo de Les Six, que pretendía oponerse a la elegancia señorial de Ravel, Fauré y Debussy, contraponiendo a las formas difusas del impresionismo colores nítidos, luz clara y líneas precisas. Mompou coincidía, sobre todo, en la querencia de liberar la música de los moldes tradicionales, de ahí que prescindiera de las líneas divisorias en sus partituras y de las anotaciones en italiano. Porque más allá de los modelos, para Mompou la música debía ser igual a lo que él quería que fuera su vida: algo completamente libre, que se remontase una y otra vez al principio, si se extraviaba por el camino.

La leyenda hablaba del pintor apartado del mundo, modesto hasta la negación de sí mismo, reacio a todo lo exterior, obtuso, dedicado exclusivamente a su trabajo. Sin embargo, los amigos y conocidos de Morandi lo recordaban como un hombre jovial y deferente, incluso locuaz a veces, generosísimo, con un humor travieso, cómico aun en el formalismo de sus cartas, donde nunca se revelaba ni dejaba de hablar de «usted». Es cierto que su estudio era sencillo, y que él llevaba una vida ordenada y tranquila, pero también debió de pasar por momentos de la tensión velada que a veces se observa en sus cuadros. Ahí está, por ejemplo, el discurso de Roberto Longhi cuando, en 1934, ocupó la cátedra de historia del arte en la Universidad de Bolonia, y dijo públicamente que el profesor de grabado de la ciudad era el gran heredero de la tradición de los Carracci y Guido Reni. Longhi lo había hecho como un elogio, pero Morandi no se reconocía en esa línea voluptuosa y grandilocuente, que sobreactuaba la morbidez hasta lo declamatorio, con una pretensión de sublimidad altisonante, demasiado retórica. Y esas cosas, por más que las agradeciera, lo soliviantaban mucho, lo descentraban, lo sacaban de su ritmo laborioso. Al igual que la fama más tarde, era algo que le resultaba problemático. Porque su único fin era avanzar en el proceso solitario de la simplificación; su única ideología, el trabajo bien hecho; su única aspiración, que tanto las emociones como el intelecto fueran dirigidos por el ojo. Justo lo que le hacía moverse a la vez por delante y por detrás de su tiempo.

Aunque algunos databan de Ann Arbor, la mayoría de los poemas del primer libro de Jane Kenyon, *From Room to Room*, publicado en 1978, fueron escritos o corregidos en Eagle Pond. De ellos se infiere la alegría de vivir cada día, el paisaje y los animales que rodean la existencia de la poeta, la felicidad confrontada con una sombra leve, como una nube sobre los frutales. Es un poemario lleno de actos domésticos, del asombro ante la naturaleza o la casa todavía no percibida como propia pero repleta de promesas:

… y aun así tengo miedo,
sentada en medio de la posibilidad
perfecta.

Su segundo libro no saldría hasta ocho años más tarde. Primero falleció su padre, lo cual dejó en Kenyon una profunda huella; después murieron su tía y su abuela; en 1985, le detectaron un tumor en la glándula salival que fue atajado a tiempo; en 1989 le diagnosticaron a Hall un cáncer de colon, que se le reprodujo al hígado a los tres años; la madre de Jane, Polly, que se trasladó cuando enviudó a un pisito en Wilmot para estar cerca de su hija, siempre solícita y discreta, moriría en 1994. De esta forma, sin renunciar a la celebración de los pequeños momentos, la poesía de Kenyon se fue volviendo más introspectiva, más elegíaca, hasta llegar a la plegaria del poema que da título a su tercer libro, *Let evening come*, o al clima espiritual de «Mirando a las estrellas».

En otro poema, los vecinos están cortando con una motosierra trozos de haya y arce, y ni el padre ni el hijo saben que de ahí saldrá la leña para el último invierno que pasarán juntos. Y en otro sobre su gata, de tono juguetón, Kenyon termina diciendo: «Quién sabe. Alguien me sacará de aquí también algún día, pero no por un rato». Cuando Perkins estuvo ingresado, Jane escribió: *I believe in the miracles of art but what prodigy will keep you safe beside me*. En una sala de espera, tras un paseo fatigado por los pasillos del hospital, Hall arrastrando la barra de bolsas conectadas a su brazo, se prometieron permanecer siempre juntos.

Cuando le dieron el alta, mientras Jane conducía y Donald dormitaba y en la radio retransmitían un partido de béisbol, al entrar en New Hampshire, ella se dio cuenta de cómo abría los ojos él y contemplaba con gratitud el rojo de los árboles, el azul de las montañas, el dorado de octubre; cómo sonreía al tiempo que le caía una lágrima. Entonces se miraron y ella comenzó también a llorar, plácidamente.

Vestido con ropa seglar, Christian pasea por la montaña y llega a

un lago. Se sienta en una piedra y mira a lo lejos. Una bandada de patos rompe el silencio. Luego vuelve también a pie y pasa junto a un rebaño. Por un momento se detiene y acaricia la corteza de un árbol.

Pero cualquier impronta que pueda reconocerse en la música de Mompou parece una coincidencia. En ella regía, por encima de todo, la vida individual mezclada de un modo refinado con las alusiones del entorno, hijas de la contemplación, que refieren escenas callejeras, ambientes y nostalgias: el ritmo de un folclore que nunca es reduccionista, sino, como sucede también en Falla, expresión del arte popular, en el mejor sentido de la palabra. A Mompou le era ajeno el sentimentalismo de sus predecesores pero también la frialdad de Schönberg, Bartók o Stravinsky: «Estoy cansado ya de la música deprimida y quisiera fortificarme». Prefería regresar a la gracia de Domenico Scarlatti, incluso en la extensión de las obras, que seguir por el callejón sin salida del atonalismo. Recomenzar era, para él, un concepto clave. Como si el arte hubiese llegado a su límite y requiriese una vuelta a lo primitivo que, en el caso de Mompou, tiene más de Paul Klee que de Gauguin: buscar la mayor desnudez y el mayor misterio, lograr la máxima expresión con los mínimos elementos.

A Morandi lo llamaron a filas en 1915, e ingresó en el Segundo Regimiento de Granaderos de Parma, pero al poco tuvo que ser licenciado por una isquialgia bilateral que lo postró en cama seis meses. Aunque se trataba de una enfermedad reumática, que le producía fuertes dolores en el nervio ciático, era también la respuesta de su cuerpo a la guerra que tanto habían alabado los futuristas. Fue cuando empezó a pasar los veranos en Grizzana, un pequeño pueblo situado en los Apeninos, a treinta kilómetros de Bolonia camino de Florencia: para recuperarse físicamente pero, sobre todo, para preservar la calma y el pulso interior, apartado de la brutalidad y el ruido. Más tarde, por mucho que procurara mantenerse al margen de la política y se negase a tomar partido, lo acusaron de pertenecer a la Resistencia por tener amigos en ella y fue encarcelado a principios de los años cuarenta. Tras su puesta en libertad, se refugió de los bombardeos de nuevo en Grizzana y allí vivió uno de los periodos más prolíferos de su obra. Sin embargo, acabada la segunda guerra, no volvió a Grizzana hasta 1959, cuando decidió construirse allí una casa de campo, después de que una nueva edificación vedara la entrada de la luz en su cuarto de la Via Fondazza.

Aunque al corriente de las ideas más innovadoras, debió de sentirse incómodo cuando Carrà o De Chirico quisieron captarlo para el futurismo y, después, para la pintura metafísica. Porque no hay nada en la obra de Morandi que evoque un suplicio interior, ese

desgarro tan propio del artista moderno; ninguna afectación ni detalle provocativo. Sus indecisiones las resolvía con paciencia y esmero, estudiando una y otra vez las fotografías de las obras de los maestros del Renacimiento, de Cézanne, de los primeros cubistas, de aquellos pintores que le atraían especialmente porque lograban evocar lo que les interesaba a ellos, porque tenían espíritu, porque mostraban más magia creativa que artimaña.

Desde muy pronto, Morandi sintió que solo la comprensión de las obras más vitales que la pintura había dado a lo largo de los siglos podía guiarle a la hora de encontrar su camino. Así, observó cuidadosamente los bodegones de algunos de los artistas que se habían dedicado a ese género, pero también examinó ciertos detalles en otros cuadros, como la distribución y la geometría de una escena cotidiana, las torres de su ciudad al fondo o a los pies de un episodio religioso, o la exigua presencia de una manzana, un trozo de pan o unas rosas en lienzos de gran formato. La relación entre los colores y la manera en la que los objetos destacaban, llenos de luz, contra un fondo oscuro, son aspectos que Morandi analizó con toda atención en los maestros antiguos que habían conseguido la sinceridad, la sencillez y la realidad que, a su juicio, eran claves para considerar a una obra viva a lo largo de la historia por seguir despertando en el observador una honda sensación poética.

«Se puede viajar por el mundo y no ver nada», decía Morandi. «Para lograr entenderlo no es necesario ver muchas cosas, sino mirar intensamente lo que ves.» Por eso se pasaba las horas escrutando las fotografías de los libros de arte y las revistas ilustradas que llegaban a sus manos, casi siempre en blanco y negro, de mala calidad, aunque suficientes para inspirarle su aprendizaje continuo. Más que observar los bodegones de otros, veía los cuadros de los demás como si fueran bodegones, con una capacidad prodigiosa para identificar detalles apenas perceptibles, tomando mínimos préstamos visuales. Coincidía con Longhi en considerar a Zurbarán el mayor constructor de formas mediante la luz, solo por detrás de Caravaggio. Se fijaba en unas flores que servían de suelo para una virgen de El Greco y le decía a Giuseppe Raimondi: «Si pudiera comprenderlas… Ningún pintor moderno ha pintado unas flores como esas… Tal vez solo Renoir». Para los amigos resultaba muy entretenido visitar con él una exposición: mientras los otros hablaban de las obras aduciendo argumentos serios y presuntamente objetivos, Morandi movía la cabeza en silencio, torcía la boca hacia abajo, agitaba el cuello con benevolencia y comentaba: «Sí, sí, ahí hay algo… Ese blanco de ahí arriba», señalando un punto, poco más que una pincelada, donde efectivamente el color parecía iluminarse, «todo lo demás es noche».

Jane Kenyon confesó a Bill Moyers que no le diagnosticaron el trastorno hasta los treinta y ocho años. Sin embargo, tenía indicios desde sus primeros recuerdos. De niña amaba el deporte y detestaba el color rosa, los lazos, la ropa y la falta de independencia de las chicas. Anhelaba una excusa para ser ella misma, y se sentía extraña en la escuela. Pero en su poesía las señales no surgen hasta su segundo libro, *The boat of quiet hours*. En «Sol de atardecer», se ve de pequeña girando sobre la hierba, vestida de amarillo, con los brazos abiertos, bajo la luz de una tarde de junio: «Entonces supe / que tendría que vivir y continuar / viviendo: qué doloroso fue; y todavía / qué dolor quema / pero no destruye mi corazón». Y en el mismo poemario, sentada en el porche junto a Hall, después de un buen día o una conversación animada con los amigos, aspira el olor de la madreselva y le inunda la tristeza del crepúsculo. Aunque no es hasta sus dos últimos libros, *Let evening come* y *Constance*, publicados en 1990 y 1993, cuando la depresión se convierte en una presencia directa.

A Moyers le dijo también que los desórdenes químicos de su cerebro tenían una base genética, heredada de su padre, imposible de erradicar. Y que al escribir sobre su melancolía en poemas como «La pera», donde se encoleriza con la insignificancia de su ensimismamiento, esperaba aliviar el dolor ajeno aunque solo fuera por la forma hallada de expresarla. Sin embargo, a pesar de su conciencia, Kenyon rechazó en todo momento la tragedia; persiguió con fuerza la luz; pretendió encontrar lo sagrado en las pequeñas cosas: luchó a cuerpo abierto con la mezcla de dolor y belleza a través de la que percibía la vida. Como en la composición de Charles Ives, buscó la respuesta en medio del pánico a la pregunta que quizás no la tenga: la bondad y la cordialidad en un mundo del que habían sido erradicadas.

Se desvivió por mantener un equilibrio entre el miedo al abismo y la vida normal que quiso llevar siempre. Por eso, desde su segundo poemario, su obra se convierte en una fenomenología de la depresión, tema que trata con más elocuencia que otros escritores con menos convicciones y generosidad, como William Styron. Porque no hay en Jane Kenyon autoindulgencia o queja. A pesar de sus desgracias, nunca mostró pena por sí misma. A lo mucho, se limitó a soportar el paso de los días con un sentimiento como de viudedad, sin querer nada, preguntándose *Where is your God now*? o *When am I going to own my mind again*? E hizo de sus poemas un acto de contención y de compañía.

El alto cargo de la Seguridad argelina les pide que se marchen, que obedezcan la orden expresa del Ministerio del Interior, pero ellos deciden seguir en el convento como siempre, en una segunda votación

y por unanimidad, dado que ya no hay nadie en Francia que los espere, que allí sus vidas no serían sus vidas, que marcharse supondría abandonar al pueblo desprotegido por el ejército. El alto comisario se desespera y les dice que su sacrificio tendrá un regusto a manipulación. Pero la aldea los necesita, y ellos ya están seguros de que han adoptado la decisión adecuada, y una noche vienen a secuestrarlos y la última escena de la película es su paseo por la nieve, conducidos a culatazos, todo blanco.

Al igual que Morandi, Mompou mostró siempre un deseo de simplicidad y de síntesis. Aunque probara otros formatos, su obra, que tiene evocaciones de acuarelista debido a su carácter íntimo, está compuesta casi exclusivamente para piano.

Como una prolongación de su vida cordial y su interior iluminado, interpretó las palabras quedas y los silencios expresivos, dice Enrique Franco. Llevó al pentagrama una resonancia que parece siempre muy natural, como si se tratara de una improvisación prodigiosa, y que sin embargo conllevaba una lenta búsqueda, mucho trabajo.

En palabras del propio Mompou: «Mi propósito ha sido crear unas sonoridades que difícilmente podría encontrar la audición interna más fina. Por el contrario, toda mi vida es puramente interna. En mi interior suceden cosas fantásticas que nunca se exteriorizan. Todo vive intensamente dentro de mí, menos la música».

Lo más importante era limitarse a lo esencial, sin perderse en ideas secundarias.

Su desnudez puede que solo sea comparable con la de Anton Webern.

Pero se trata de una música intransferible, del todo original, que se impone por sí misma en voz baja y sin gestos espectaculares, dejando traslucir un alma bella y alegre.

Morandi pintaba con una pasión y una competencia técnica similar a la de los pintores antiguos que admiraba sin condiciones. De esta forma, para la articulación de las masas y las formas se fijaba en Giotto, en quien comenzaba el linaje que a él le importaba. La manera de disponer las botellas columnariamente tiene su origen en las figuras humanas de Piero della Francesca, pero también en la solidez de las de Masaccio. Aunque de Piero, de quien tenía el libro de Longhi dedicado, lo estudiaba todo: la luz que modela las imágenes, el volumen por medio del color, la calma y sencillez de sus cuadros. Además se fijaba en la suavidad cálida y en la distribución simple y grave de Bellini, en el sigilo preciso de Vermeer, en el detallismo amable de Chardin. De los boloñeses, solo amaba de verdad a

Giuseppe Maria Crespi. De Corot aprendió a plasmar la realidad lo más verazmente posible, atendiendo a las tonalidades generales más que a cualquier pormenor, a partir de una atmósfera quieta. Admiraba de Bonnard cómo ponía el acento en la perspectiva y sus esquemas cromáticos, la simplificación de las formas de Seurat, la espontaneidad vigorosa de Rousseau el Aduanero.

Por otra parte, algo del lenguaje espacial de Morandi bebe del primer cubismo, desde el más calibrado de Juan Gris hasta la exploración de las relaciones entre las partes y el todo de Braque. Pero si Morandi mantuvo una afinidad profunda a lo largo de toda su vida fue con Cézanne. Compartía con él no solo su reticencia por las conversaciones teóricas, sino la búsqueda de una pintura que mostrase a la vez, de manera intensa, gravedad y sosiego. También había una necesidad de orden en el maestro francés que atraía mucho a Morandi, o su sentido del volumen, opuesto a los contornos diluidos y a la confusión de los impresionistas. Su calma apacible. La armonía natural. O sus motivos recurrentes. Porque el arte de Morandi no estuvo tan dirigido por el deseo de reproducir con exactitud la apariencia, como por las lógicas de la aleatoriedad; de ahí sus variaciones seriales.

Ni durante su breve periodo metafísico, Morandi dio una interpretación trascendental a su obra, actuando como un vidente. Él decía que pintaba solo lo que podía ver, sin pretensiones metafóricas. De hecho, más que preocuparse de las peculiaridades del tema, lo hacía del hecho físico de la pintura. Hay una solidez en sus pinceladas anchas y discretas, de capa más bien densa, que guarda cierta correspondencia con la seguridad de lo cercano; con su homenaje continuo a Cézanne y Piero della Francesca; con la conversión de lo ordinario en algo majestuoso, de la materia en densidad emotiva, de la forma plana en espacio de tres dimensiones. Y en esa búsqueda de una frontalidad autosuficiente, como en la ausencia de cualquier otra pretensión, radica el establecimiento deliberado de sus límites.

A los periodos de tristeza, pérdida de apetito e interés por casi todo, sentirse gris y ver que cuanto la rodeaba era polvoriento, les sucedieron otros de euforia desmedida, energía desaforada, impulso creativo, locuacidad, delirios de grandeza, irritación impaciente e incremento de la libido. Un desequilibrio maníaco que rozaba la psicosis. Y entonces tuvo que ser hospitalizada y someterse a un tratamiento que acompasase el caos de sus neurotransmisores. La segunda de las nueve partes en las que está dividido el poema en el que más explicitó su estado, «Having it Out with Melancholy», enumera el catálogo de medicamentos que, como diría Chéjov, era la evidencia de que su mal no tenía remedio: Elavil, Ludiomil, doxepina,

Norpramin, Prozac, litio, Xanax, Wellbutrin, Parnate, Zoloft, Nardil. El primer bloque del poema lleva por título DESDE LA INFANCIA, y en él parece latir la certeza de que ella solo puede pertenecer a su madre, y de que la ausencia de esta provocaría un hueco insondable; la desolación de que no le quede más que aguardar el fin; el reproche a su abuela paterna: «Tú me enseñaste a vivir sin gratitud. Arruinaste mis modales para con Dios: "Estamos aquí simplemente para esperar la muerte; los placeres de la tierra están sobrevalorados"». En el segundo, BOTES DE MEDICAMENTOS, tras el listado de fármacos hay una referencia poco agradable a la escuela, puesto que los que vienen en polvo le recuerdan a los olores del laboratorio de química que le hacían contener la respiración. El tercero, SUGERENCIA DE UN AMIGO, consta solo de dos versos en los que la ironía de Kenyon brilla sin necesidad de sarcasmo: «No estarías tan deprimida / si realmente creyeras en Dios». En el cuarto, titulado A MENUDO, relata cómo en los días oscuros lo único que quiere es que pase el tiempo para poderse ir a la cama, como una anciana. Sin embargo, en UNA VEZ QUE SE HIZO LA LUZ, la poeta se funde en una corriente luminosa en la que confluyen los vivos, los muertos y los que aún estar sin nacer, «y ya no odiaba tener que existir», y entonces llegó alguien (¿Perkins?, ¿Dios?) que le dijo: «Te voy a sostener. Nunca dejo a mis seres queridos ahogarse», y después ella lloró durante tres días seguidos. En el sexto bloque, DENTRO Y FUERA, aunque no lo llame por su nombre, aparece Gus, cuyo aliento basta para insuflarle un poco de calma. Pero recae en el séptimo, y se siente cansada, y cambia de medicamento, y el efecto que le produce es el de seis tazas de café aunque también le remite la angustia, y así se percibe con la maravilla y amargura de un ser perdonado por un crimen que nunca cometió, y regresa al matrimonio, los amigos, las rosas, a los libros, a su escritorio. Por último, en la octava parte toma conciencia de que en cualquier instante la negrura puede volver pero, en la novena, respira, escucha el canto de los pájaros entre los arces, se deja invadir por una «alegría común» y se pregunta qué le ha estado doliendo tanto, durante toda su vida, hasta ese momento.

El monje médico, Luc, es un octogenario asmático que dibuja en un papel un sol y una luna, con unos palitos, para prescribir la medicación a sus vecinos analfabetos. Pero está agotado. Atiende cada día a ciento cincuenta pacientes, venidos de toda la región, la mayoría con estrés postraumático. Un día vuelven los terroristas con un herido y Luc lo atiende, de forma amable. A un amigo le escribe en una carta una cita de Pascal: «Los hombres nunca cometen el mal más plena y alegremente que cuando lo hacen por convicciones religiosas». Ausculta al hermano más anciano, Amédée, y le dice riendo: «Nos vas

a enterrar a todos». Cuando sufre un ataque de asma, otro hermano le lee las crónicas futbolísticas que vienen en el periódico. Y cuando se queda dormido por la noche, con un libro sobre el pecho, entra Christian con sigilo en su celda, le quita las gafas y le acomoda las mantas.

La mayoría de las obras de Mompou son piezas muy breves, apenas una ráfaga o una canción, con títulos como *Impresiones íntimas, Charmes* o *Scènes d'enfants*. «La música menos compuesta del mundo», decía el propio Mompou sonriendo: esencial, «rupestre», de una simplicidad casi arcaica, llevando al límite la concisión y el poder de sugerencia. En cada una de sus *Cançons i danses* combina una melodía personal, llena de delicadeza, en la que dos o tres notas se convierten en un hallazgo, con motivos históricos o populares. *Le Figaro* dijo de él cuando aún era muy joven: «He aquí un músico de calidad. Uno de esos artistas raros que transforman todo lo que tocan y que sacan sortilegios y evocaciones mágicas de los elementos musicales más sencillos y más usuales». Algunos confunden su pureza con una ingenuidad mal entendida. Pero lo cierto es que, a pesar de su falta de pretensiones, su obra, tocada por el don de la justa medida, permanece en el interior de quien la recibe una vez acabada la escucha. Porque incluso en sus juegos de apariencia infantil hay misterio. Algo que no envejece. Una forma esquiva de ternura.

Además de naturalezas muertas, Morandi pintó tres autorretratos, algunos paisajes de campo y varias vistas desde su piso de la Via Fondazza. Todos esos cuadros tienen en común el debate entre lo esencial y lo concreto. Las escenas rurales, observadas en sus estancias en Grizzana, guardan analogía con los caminos en curva de Cézanne: la repartición de colores y volúmenes geológicos, el azul del cielo, los horizontes tras los que se divisa una cima similar a la de la montaña Sainte-Victoire. El medio de Morandi es tan característico de los Apeninos y la campiña de Emilia, como los alrededores de Aix-en-Provence para Cézanne. Pero en esa lucha entre lo elemental y lo específico no hay nostalgia de ningún pasado idílico: ¿a qué si no esos postes con cables de luz atravesando lomas pardas sobre el verde seco? En todos los cuadros de exteriores de Morandi hay un encuadre que es el resultado de un proceso de selección tendente a la elipsis y a la economía de la imagen. También hay una pugna entre el referente y la abstracción en la que, sin embargo, Morandi jamás prescinde de la figura: por mucho que se deslice hacia otro tipo de formas, nunca deja de ser un pintor absorbido por una percepción que asienta hasta sus invenciones más audaces en la experiencia cotidiana, en lo conocido y en la propiedad de los materiales.

A primera vista, «Having it Out with Melancholy» puede parecer un poema deprimente. Sin embargo, en una segunda lectura, se aprecia la intensidad apasionada con la que Jane Kenyon amaba la vida, el coraje necesario para exponer la propia fragilidad, la gratitud por la existencia. «Yo creo que escribir ese poema fue mi esfuerzo para comprender y controlar lo que me estaba ocurriendo», le dijo a Bill Moyers. «Para mí la poesía es siempre un lugar seguro, un refugio, y lo ha sido desde que la estudié en la escuela primaria; así pues, me resulta natural escribir sobre esas cosas que ocurren en mi propia alma.» En «Having it Out with Melancholy», a la aparente desolación, le gana la ferocidad del pensamiento, la inteligencia chispeante, la fortaleza de quien no se resigna: una embriaguez visionaria parecida a la de Marguerite Duras, cuando afirmaba que el acto de escribir estaba en todas partes, que la casa también escribía si ella lo hacía, que su proceso se acercaba a un salvajismo anterior a la vida, como el de los bosques, tan antiguo como el tiempo, encarnizado, siendo más fuerte que lo que se escribe, que quien escribe, que los gritos de las bestias en la noche.

El ejército reclama a Christian para que identifique un cadáver. El cuerpo abatido de quien le tendió la mano en Nochebuena. Christian corrobora que es él. Y se santigua. Reza. Entonces los militares lo obligan a salir bruscamente del depósito, indignados por que ese cristiano, que debe estar de su parte, muestre piedad ante lo que queda de un terrorista islámico.

Es una ternura que no transmite ninguna angustia, ni queja; que fluye con una distinguida naturalidad, muy receptiva. Porque Mompou nunca sintió la necesidad de violentar nada, de exteriorizarse, como si su vida transcurriese en un plano fuera del tiempo. No consiguió tocar el piano solo en público hasta muy tarde, cuando ya hacía mucho que era un músico consagrado. Y no era fácil conocerlo, dice Clara Janés, siempre con su aire ausente y su sonrisa interna, con aquel dejar que las cosas se produjeran o cayesen por su propio peso. Nadie sabía qué habitaba al otro lado de aquella extremada sensibilidad y aquellos ojos tristes.

En los paisajes urbanos de Morandi casi siempre aparece el patio de la Via Fondazza, bañado de sol, con sus almendros y rosales, y los tejados con antenas que se veían desde la ventana de su cuarto; durante la Segunda Guerra Mundial, plantó un olivo en ese *cortile*. Un viaje a Bolonia pone de manifiesto la doble fidelidad de Morandi a su mirada y a lo observable. Del mismo modo que la verticalidad de los

objetos de sus *nature morte* recuerda a la esbeltez de las torres boloñesas, los ocres y rosáceos que Morandi utilizaba en sus lienzos, esos marrones apagados como de barro de mortero, pueden verse en cualquier calle de la ciudad, al igual que sus verdes polvorientos se encuentran en cualquier colina de Emilia-Romaña. El ladrillo rojo, el estuco amarillo y la piedra pálida de Bolonia parecen relacionados de forma muy íntima no solo con el color, sino también con la textura seca de la pintura de Morandi. Las ubicuas techumbres geométricas, cuyas tejas rojizas se han ido desgastando hasta adquirir un rosa mate, remiten a la elegancia sutil y envolvente del cromatismo de sus cuadros, con sus tonos intermedios y neutros, y su luminosidad suave.

Además, las arcadas boloñesas, los *portici* interminables que enmarcan las calles y permiten a los habitantes de una ciudad lluviosa andar por ellas sin mojarse, son, como los bodegones de Morandi, siempre las mismas y, dependiendo del ángulo de visión, siempre diferentes. Pasear bajo esos pórticos desde la Via Fondazza a la Piazza Santo Stefano, por ejemplo, como hacía con frecuencia Morandi con algún amigo que venía a visitarlo o cuando iba a desayunar a Cesarina, de igual modo que si se contemplan uno tras otros sus cuadros, agudiza la sensibilidad para las sutilezas, para las disonancias del espacio, los cambios de luz, y las variaciones de fachadas y pavimentos. No es por tanto aventurado decir que la experiencia diaria de caminar por esas calles, durante más de setenta años, encontrara su eco en la obra de Morandi.

Josep Pla percibió en Bolonia una fluencia de vida cotidiana calmosa, de actividad tranquila, contraria al arrebujamiento y a la crispación de los nervios, a la velocidad, los ruidos y el desasosiego: allí no había impaciencia, ni empujones, ni colas; sino una naturalidad en tono menor con la virtud clásica de no estar nunca de moda. Y Umberto Eco apreció que la pintura de Morandi albergaba la misma combinación simultánea de homogeneidad y diversidad de Bolonia, hasta el punto de que uno solo puede entenderla realmente cuando ha atravesado las calles y las columnatas de esa ciudad, y comprende que un color rojizo, aparentemente uniforme, puede distinguir una casa de otra, una calle de la siguiente.

La vitalidad de Jane Kenyon radicaba también en cómo dignificaba la afección mental: admitiendo que la tenía, pero negándose a que la etiquetasen por ella. De manera parecida a Morandi o Mompou, rehuía cualquier tipo de malditismo. Hay veces en que quien más se siente atraído por la oscuridad es quien menos la padece, y al respecto Kenyon no mostró ningún tipo de fascinación. Si escribió sobre ella, fue por honestidad, por algo semejante al heroísmo cotidiano de quien se niega a despreciar el mundo. La consecuencia es que su poesía

transmite fuerza y serenidad; entre otras cosas, porque le sirvió a sí misma. Además, en contraste con la depresión, en ella permanece el encuentro con lo divino, la compañía que brinda el silencio, la naturaleza que restaura, la calma de Eagle Pond.

Sin embargo, Donald se daba cuenta de cómo, en los momentos más duros, la anestesia afectiva de Jane la volvía irritable con las personas queridas. En esas crisis, Kenyon se frustraba cuando los propósitos fallaban y, entonces, se envolvía en una nube opaca contra la intrusión de los otros. La conciencia que tenía de sus reacciones la hacía sufrir más, como si fuera una injusticia provocada por ella. No se ponía al teléfono. Obligaba a Hall a cancelar citas. En cambio, durante los periodos de euforia, parecía una locomotora: escribió un libreto de ópera en dos días y medio; se volvía intransigente en relación con sus deseos; gastaba dinero o tomaba decisiones compulsiva, repentinamente.

Cuando se fue cronificando ese cuadro, Kenyon perdió la esperanza en la terapia, por mucho que la ayudase a comprender las raíces del problema. A partir de entonces, solo halló alivio en los fármacos, que tuvo que ir cambiando conforme su cuerpo los iba asimilando. Debió medicarse durante el resto de su vida. Porque al igual que el diabético no puede poner fin a su diabetes, decía, el depresivo no puede dejar de estar deprimido. Así, cualquier indicio de ignorancia o incomprensión ajena, aun partiendo de la mejor voluntad, le espesaba las tinieblas, ahondaba su pozo, invocaba sin querer al perro negro.

El capitán tampoco pudo entender que Christian condenase que el pueblo hubiera jaleado a los militares que arrastraron con un tanque el cadáver del terrorista. Eso, piensa el prior, quizás haya puesto al ejército también en su contra. Y no necesita mucho tiempo para comprobarlo.

A Mompou le preocupaba más el estudio de sus problemas psicológicos que los relacionados con la armonía y el contrapunto. Una vez perdido el paraíso de la infancia, con su estado de pureza y aventura inicial, se llevó todo el tiempo luchando por recomponer ese equilibrio; por mantenerse sereno. Pero a veces la vida se le antojaba una carga y, en su interior, solo aspiraba al reposo.

Antes de dormir, Morandi releía a menudo los *Cantos* de Leopardi o los *Pensamientos* de Pascal. En ocasiones, intercalaba a algún poeta de su época, como Ungaretti, aunque generalmente no sintonizaba mucho con sus coetáneos. Por lo que siempre volvía a Pascal y a Leopardi, buscando antídotos para la vanidad en el primero y sinestesias en el segundo; lo indecible en ambos; ya que, leyéndolos,

se topaba una y otra vez con el misterio irresoluble de estar vivo, con el mismo juego de oposiciones que él lucubraba en sus cuadros: con una similar actitud equívoca.

Al igual que Leopardi, pero sin su desesperación en primera persona, Morandi también participaba de lo nuevo para a la vez negarlo. La obra de ambos estaba relacionada con la de los grandes innovadores de las generaciones anteriores, y tenía un firme sentido de continuidad con el pasado. La identificación entre el poeta de Recanati y el pintor boloñés es tan enigmática como los versos de «L'infinito»:

Siempre caro me fue este aislado cerro,
Y estos arbustos, que una buena parte
Impiden ver del último horizonte.
Mas, sentado y mirando, interminables
Espacios detrás de ellos, sobrehumanos
Silencios y una calma profundísima
El corazón espanta…

Las pinturas y grabados que Morandi realizó en Grizzana, con sus carreteras vacías y muros de casas sin ventanas, parecen estar contenidos ahí. Como la vista del patio, desde el vano de la Via Fondazza, guarda relación con estos otros versos de «Il sogno»:

Era de mañana y a través de las persianas cerradas,
El sol, la primera luz del día, penetraba furtivamente
Por el balcón en mi cuarto oscuro.

Hall recordaría años después cómo, tras un regreso de Inglaterra, Jane se ovilló en la cama, en posición fetal, y rompió en un llanto espasmódico, sumida en una tristeza vasta e insondable, encogiéndose cuando Donald se acercaba para confortarla, temblando, huyendo del contacto físico, intentando hacerle ver que él no era responsable de nada: que su melancolía no tenía ninguna relación con su matrimonio. La muerte del padre, a quien Jane había atendido cuidadosamente mientras duró su enfermedad terminal, exacerbó esos episodios como si ella hubiera tenido la culpa. A pesar del padecimiento que la corroía, por mucho que la idea del suicidio le rondara la cabeza, su miedo al dolor físico y su pasión por la vida, según muestran poemas como «Briefly It Enters» o «Felicidad», impidieron que sucumbiese. Y de ese estado de lucha constante, lo que deja traslucir la poesía de Kenyon no es abandono ni renuncia, sino una suerte de gracia.

Un par de camiones de soldados invade el monasterio. Exigen ridículamente las cédulas de identificación a unas mujeres que

aguardan la consulta. Y no se van hasta que Luc los echa, por atemorizar a los niños.

Pero no había que desesperar. Lo importante era seguir adelante. Con constancia. Con paciencia. Mompou quería crear una «música del corazón». Incapaz de componer a plazo fijo, alejado por carácter de cualquier exuberancia y con la tendencia acusada a ensalzar el silencio hasta la inmaterialidad, el espíritu de Mompou se agudiza en sus *Preludios*, donde se torna más lírico, más reflexivo; donde la armonía alcanza la transparencia más pura por medio de la sencillez.

Morandi, en cambio, tenía una mente en paz consigo misma, alejada de las oscuridades. Podía ser un raro, imbuido en sus cosas, pero no un misántropo. Cordial y benévolo, la falta de indulgencia se la guardaba para sí. No rebajó la autoexigencia ni en sus últimos cuadros, cuando lo fácil hubiera sido caer en el manierismo de imitarse. Tenía una persistente curiosidad y, aunque escéptico ante quienes lo vinculaban con el expresionismo abstracto, siempre estuvo al tanto de lo que hacían los pintores más jóvenes, a quienes por respeto nunca dio consejos. A su manera, y dentro del estrecho marco que él se había fijado, no paró de buscar nuevos retos. Como a Matisse o Renoir, parece que le faltó tiempo para concluir su proyecto: «Ahora que estaba aprendiendo a pintar…». El suyo era el enraizamiento en la aventura creativa. Un arte extrañamente afirmativo. Y una indagación constante sobre los orígenes, sobre el proceso de hacer visible lo visto antes de que adquiera un valor o reciba un nombre. La economía de medios, las limitaciones que impuso a su lenguaje, coexiste con la opulencia sobria de unos materiales que proporcionan una intensidad inefable. «Creo», dijo en una entrevista, «que nada puede ser más abstracto o más surrealista que lo que vemos realmente». Y ahondando en ese pensamiento, añadió: «Solo podemos saber que una copa es una copa, que un árbol es un árbol».

Durante los primeros años recibían visitas de amigos en la casa de Eagle Pond. Algunos, sobre todo si venían de Nueva York, les decían que aquel sitio era precioso, pero para pasar solo una temporada, porque ¿qué podían hacer allí? Otros, como Robert y Carol Bly o Galway Kinnell, les daban el tipo de conversación que sí echaban de menos y, en una de ellas, Robert Bly le dijo a Jane Kenyon: «Necesitas un maestro». Pensando en cuánto admiraba ya la escritura de Keats o Chéjov, ella respondió: «Yo no quiero un maestro, quiero una maestra». Y entonces Bly la puso en la senda de Anna Ajmátova, que marcó crucialmente el rumbo de su poesía. Kenyon se pasó cinco años traduciéndola, con la ayuda de una estudiante rusa de Long Island,

sumergida de lleno en su obra y su vida, pues en Ajmátova no solo encontró a una mujer a la que admirar por identificación literaria, sino a una hermana mayor, un alma gemela. Había entre las dos una afinidad de temperamento, que iba más allá del modelo, y que tenía que ver con el equilibrio que Kenyon perseguía entre su plácida rutina y el acecho de la sombra. Compartían una fe espiritual que, solo subsidiariamente, se extendía a los principios poéticos. Muchísimo más que ante cualquier otra persona, Kenyon quedó rendida ante la mujer que estaba detrás de aquellas palabras.

La traducción de Ajmátova le sirvió, primeramente, en la búsqueda de la palabra exacta que captara una idea, un sonido, un significado, sin romper la libertad de la confidencia. También aprendió de la renuencia culturalista de los poetas acmeístas, de la escritura como testimonio de la vida en esta tierra, de la celebración de las palabras y la presencia de las cosas. Ellos eran artesanos, no sacerdotes; y su único objetivo: hallar la precisión más concisa, la máxima claridad, la perfección de la forma. Opuesta al hermetismo simbolista, la poesía de Ajmátova perseguía de modo infatigable la austeridad y la constancia. Es cierto que Kenyon vivía una vida tranquila en comparación con la de Ajmátova, quien había tenido que padecer el fusilamiento de su primer marido por los bolcheviques, la deportación de su hijo, la muerte del último esposo y de amigos como Mandelstam en el gulag; su propio ostracismo, acusada de traidora por el régimen soviético; la pobreza, el aislamiento, la prohibición de sus libros. Pero el ejemplo de Ajmátova ayudó a Kenyon a afrontar con más entereza su propio dolor, la muerte de sus seres queridos, la enfermedad y el abatimiento.

Además, ambas eran perseverantes y tenían un gran sentido de la independencia, un carácter indoblegable: en sus columnas en *The Concord Monitor*, Kenyon dio muestra de sus opiniones contra la primera guerra de Irak o a favor de los derechos de las mujeres. Ninguna de las dos era lo que se dice escapista. Y guardaban una sintonía absoluta en cuanto al fervor espiritual, a la manera de encarar el sufrimiento sin autocompasión ni melodramas: al modo de concebir la fe no como dogma ortodoxo, sino como una fuerza poderosamente enraizada en la realidad. Las memorizaciones que hizo Ajmátova de la poesía de T. S. Eliot y Dante durante el terror estalinista, insuflaron en Kenyon aún más determinación, la creencia en la honestidad radical del artista, la contumacia en la búsqueda de la belleza y lo verdadero.

Evitar los encantos románticos y sus comodidades tenía como efecto directo la precisión, poner la palabra adecuada en el sitio correcto de la línea: ese algo tan difícil de conseguir pero que, cuando se logra, hace que el lector exclame: «¡Justo!». Ser lo más exigente posible en el plano formal era la mejor manera de expresar una experiencia con el lenguaje más vívido, de hacer sentir lo que el poeta

ve, de inducir una sencillez sagrada pero no solemne. Cinco años tardó Jane Kenyon en terminar *Veinte poemas de Anna Ajmátova*, un camino que trajo consigo la madurez de las que siempre habían sido sus intuiciones: el cuidado extremo del lenguaje más concreto, el desvelamiento de la emoción, los cambios de sentido cuando una palabra permuta su lugar en el verso, la importancia de que la imagen esté viva.

Otro día los monjes celebran la liturgia y, por encima de sus cánticos, se escucha el ruido de un helicóptero, cada vez más bajo; y cuando cambia el plano, el monasterio queda enfocado desde el ángulo de su ametralladora.

Al igual que Jane Kenyon, la poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen siempre quiso clarificar lo oscuro. El suyo, como el de su amigo Eugénio de Andrade, era un oficio de paciencia, un arte ascético. Tenía como fin dar cuenta del milagro vibrante de las cosas, de su repercusión en lo real, objetivando al máximo su mirada. «No hay poesía sin silencio», decía. Y sus versos revelan un timbre luminoso e inconfundible que procura la transparencia, el equilibrio sereno aprendido de los clásicos, un lenguaje limpio y ordenado: la claridad de lo que es exactamente necesario. Para ella, el cometido del poeta era también encontrar la verdad; cuestión de atención, rigor y secuencia. «Un poema fue siempre un círculo trazado alrededor de una cosa, un círculo donde el pájaro de lo real queda preso», decía convencida de que si frente al esplendor del mundo hay que alegrarse con pasión, contra su sufrimiento deberíamos rebelarnos con el mismo apasionamiento.

Tres ejemplos de la sensibilidad de Mompou: de las *Cançons i danses*, la número 6 y la 8; y, sobre un poema de Josep Janés, *Damunt de tu només les flors*, que le gustaba tanto a Francis Poulenc.

Conforme Morandi iba alcanzando fama y reconocimiento, se vio obligado a rechazar premios e invitaciones de viajes. Pero no por el acto de vanidad en que consiste también el retiro hosco y artificioso del presunto genio que se niega a relacionarse con los otros, sino todo lo contrario: por pudor, por necesidad natural, para preservar la calma que le permitiese seguir pintando. A todo se negaba con modestia y cortesía. De igual modo, aunque le incomodaba dar explicaciones sobre su obra, acababa dándolas con sencillez, sin gota de retórica ni de intelectualismo. Su única intención era comunicar los sentimientos que ofrece el mundo visible, eso tan difícil de expresar con palabras. Porque ¿cómo podían verbalizarse las relaciones que solo tienen un

vínculo indirecto con los afectos cotidianos?, ¿aquellas que quedan determinadas por las formas y los colores hasta desvanecerse en una atmósfera? ¿Cómo hablar de las refracciones de la luz? La pintura de Morandi es más sensitiva que sensual; una orquestación cromática sin estridencias, cuidadosamente templada, en la que la elección de los tonos medios dilata con suavidad el espacio; un arte que no intenta explicar, sino que se le preste atención: percibir, estar alerta, desarrollar una conciencia que escape de las falsedades verbales y la sobreexcitación. Así, para los periodistas que querían entrevistarlo después de que le concedieran el premio de la Bienal de São Paulo en 1957, Morandi pasó a ser un excéntrico tranquilo, alguien que había hecho del silencio su modo de vida y propiciaba hablar en voz baja delante de él, una especie de monje poseído por un raro ascetismo, opuesto al vértigo que se imponía en el resto del mundo.

Siempre amable, siempre cortés, sin atisbo de dobleces ni maledicencias, el último Morandi continuó mostrando su inclinación por un arte oblicuo pero no hermético, ni demasiado aristócrata ni demasiado popular, fiel a la *aurea mediocritas* de la clase a la que pertenecía. Sin embargo, cada vez que un periodista lograba arrancarle un juicio, se disculpaba de inmediato ante quienes pudieran seguir otro camino, con una elegancia en vías de extinción, escrupulosa y exacta, a la hora de declinar cualquier rivalidad o polémica. Hablando de Chagall, por ejemplo, le respondió a un periodista: «Yo he tenido la suerte de llevar una vida sin sobresaltos». Y en su obra tampoco hay ninguna extravagancia, ninguna implicación de significado oculto. Porque Morandi solo pretendió realizar sus intuiciones; hallar su voz. No se cansaba de repetir que nunca había intentado ilustrar nada programático en su trabajo. Solo se entusiasmaba de verdad cuando hablaba de Uccello o Masaccio, de Piero della Francesca o de Giotto. El respeto absoluto que tenía por sus coetáneos provenía de la convicción de que un artista únicamente puede atender a sus impulsos personales. De ahí que, con la misma tenacidad, se negara a ser encuadrado en ningún estilo, generación o escuela.

A la pregunta de por qué no pintaba tantos cuadros como sus contemporáneos, respondía que su proceso era más lento, puesto que para no repetirse dentro de sus temas debía dedicar más tiempo y reflexión a las variaciones. Algún periodista o crítico de arte se sorprendía al descubrir el desconocimiento que tenía Morandi de los precios del mercado y su indiferencia ante ellos, o de cómo ignoraba la afluencia de público que llenaba los museos de arte moderno. Morandi, por su parte, contribuía involuntariamente a la leyenda sobre la lista de espera para conseguir un cuadro suyo cada vez que, ante una petición o encargo, respondía: «Lamento no poder satisfacer

esa demanda». Y a las preguntas alejadas de sus inquietudes contestaba: «Lo siento, nunca he reflexionado sobre eso». Convertido por los demás en uno de los ermitaños de la antigüedad que atraían a multitud de peregrinos a través del desierto, Morandi apenas se quejaba de la correspondencia que tenía que atender ni de las muchas amistades que le habían surgido de pronto. Con paciencia resignada, les explicaba a todos: «Mi intimidad era mi protección y, a los ojos de los grandes inquisidores del arte italiano, seguí siendo un profesor de provincias que enseñaba grabado en la Academia de Bellas Artes de Bolonia».

A veces Kenyon era obsesiva en sus manías y fobias. Por ejemplo: si ella no podía, obligaba a Hall a sacar de paseo a Gus lloviera o nevase, aunque Donald estuviera al límite del plazo de entrega de un artículo; se preocupaba excesivamente por los estados de ánimo de la gata Ada; se empeñó en que Perkins cambiase las yantas del coche dos veces seguidas; hizo que analizaran una muestra de su piel en la que le había salido una erupción imaginaria. Sin embargo, nunca perdió la cabeza. Como mucho, una vez que Donald regresó de un compromiso literario que lo mantuvo dos días fuera, con un tono de voz medio enajenado, le dijo que había sentido la presencia del Espíritu Santo en su cuarto, y que era femenino. De hecho, fue su hipocondría la que obligó a los médicos a estudiar a fondo un pequeño bulto en su cuello, al que en principio no dieron importancia, y que resultó esconder un tumor en la glándula salival que pudo ser extirpado sin metástasis a causa de su detección temprana. Cuando en 1992 supieron que el cáncer de colon de Hall se le había extendido al hígado, Kenyon pasaba por uno de sus periodos de postración, pero rápidamente se volcó en el restablecimiento de su marido con tal denuedo que fue su depresión la que quedó postergada. Cada uno de ellos vivía con la alarma de que el otro pudiera morir en los siguientes cinco minutos, dijo de Jane y Donald su amiga Alice Mattison. De esa recaída de Perkins y miedo a la muerte inminente nacieron poemas explícitos de Kenyon como «Faraón» o «De otra manera», pero también «Abrigos», en el que un hombre sale desconcertado de un hospital con un abrigo de mujer en la mano. «De otra manera», que en 1996 daría título a *Last poems in Otherwise*, es tan estremecedor por su don visionario como por la conmovedora celebración de un día común que, solo cuando se toma conciencia de que en cualquier momento se puede quebrar, pasa a convertirse en epítome de la dicha. Pero Hall se recuperó del todo y 1993 fue el año más activo de la vida de Kenyon, con la publicación de *Constance*, las lecturas poéticas junto a su marido, el segundo viaje a la India, la subida al Monte Washington, compromisos de todo tipo o el rodaje del documental de Bill Moyers.

Estuvieron con Galway Kinnell, con Charles Simic en Concord, con sus amigos hindúes en New Hampshire, con Philip Levine en Dartmouth. El fantasma parecía conjurado. Hasta que a Jane le sobrevinieron unos síntomas parecidos a los de la gripe, acompañados de alguna hemorragia nasal, y su diagnóstico fue tan rápido como certero. Justo ese día, Donald Hall estaba fuera, en una gira. Y su vuelo de vuelta sufrió un retraso.

Entonces los hermanos se juntan, se cogen por los hombros, cantan con más ímpetu, con sus dulces voces moduladas, mirando a la vidriera por la que a veces se filtra un rayo de luz semejante a los de Fra Angelico, mientras el helicóptero permanece en suspenso, apuntando al monasterio. Y es como si esos cánticos, limpios de resentimiento pero llenos de determinación, acabaran expulsándolo.

Aunque siempre mantuvo las distancias con los acontecimientos políticos, Federico Mompou no fue capaz de componer nada entre 1931 y 1941. Y cuando consiguió volver a hacerlo fue con una nueva *cançó i dansa*. Después de pasar la guerra española en París, Cannes o Rapallo, de vuelta en Barcelona, regresó a un formato en el que se sentía especialmente cómodo porque, además de facilitarle la técnica culta y la inspiración popular, daba cauce a su delicadeza y a una melancolía muy catalana acentuada por la brevedad.

Tantos años dedicados a captar un instante de luz en suspenso; para él, una fascinación muda, hipnotizante. Toda una vida de amor al oficio y la materia, pintando paisajes sin presencia humana en los que no se cuenta nada, inmóviles. Consciente de que el hombre jamás dominará la naturaleza, es la mirada de Morandi la que penetra en cada persona que contempla un cuadro suyo. En ellos están Bolonia, Grizzana, algunas flores y el paso de las estaciones. El ocre, el rojo gastado, los marrones sutiles, el blanco perla, el beis, el rosa pálido. En infinitas variaciones que, sin embargo, nunca se repiten. Y sus objetos sin atributos, que más que botellas son figuras geométricas carentes de uso, dispuestas de forma arquitectónica, con una placidez mineral que acentúa la inconsistencia de las efímeras agitaciones humanas. Es un elogio de la paciencia pretecnológica, opuesto a la urgencia de la vida sometida a lo inmediato. Porque los cuadros de Morandi no son representaciones de la realidad, sino concreciones de la realidad, realidades en sí mismas: si uno se queda mirándolos mucho tiempo ve cómo, dentro de su armonía cromática, cambian incesantemente. Ante ellos sucede lo mismo que con la música, que hay que estar atentos y a la vez dejarse llevar. Desde su quietud, reflejan el rumor callado del mundo, un deslizamiento de luz, las

horas que parece que suenan.

Uno se imagina a Morandi en la penumbra del estudio, envuelto en sus sombras, mirando muy fijamente el lienzo, con las gafas levantadas sobre la frente y un aire como entre de capitulación y asombro, alejando o acercando los objetos respecto a la ventana, señalando con un lápiz las marcas que indican la posición ideal, esperando que la pintura se le revele. Uno se lo imagina acostándose o levantándose con la misma gratitud por haber tenido una jornada de trabajo o tenerla por delante, si acaso con el picotazo de la autoexigencia, tan distinto de la impaciencia de Cézanne. Uno puede verlo consagrándose por entero a su amor por la pintura, sin ningún tipo de vanidad ni pose chamánica, despertándose con la primera luz del sol y el canto de los pájaros, habituándose a los sonidos del nuevo día. En la profundidad de su contemplación él no interferirá en ningún momento, pues la pintura no debe reflejar nada de sí mismo: su voluntad era desplazar la reflexión, de la interioridad del ser humano, a los paisajes y las naturalezas muertas; como Holbein, prefirió la contención de no entrometerse en sus cuadros. Uno se lo imagina cerrando los ojos en la cama, quizás fatigado o simplemente porque con la edad la vista ya le va fallando, enfermo del pulmón, y entonces, en ese duermevela, ve sus objetos disponiéndose por sí solos en forma de cuadro: el orden de las cosas frente al caos del mundo exterior.

No buscó premios, no tenía televisión, prefería no dar entrevistas ni ir a ninguna parte. Aborrecía los rumores de la gloria, la fama, la pompa. Había aprendido el secreto de la intimidad y el silencio. Y disfrutaba trabajando completamente solo, en su estudio, sin distracciones ni nada que lo dispersara: instalado en su vida lenta y tranquila; en su paz profunda, consolidada y magnífica. Así no hay vacío, tedio.

Otros tuvieron tal vez más osadía, pero él necesitaba la seguridad de su sueldo, de su casa: una profesión que no interfiriera demasiado para entregarse sin presiones a su oficio. Puede que reconociera en la candidez del aduanero Rousseau algo de su propia mirada. Porque aunque apenas se lo reconociera a nadie, Morandi creía que el problema de las vanguardias era su excesivo intelectualismo, la gratuidad de sus espacios fríos, la falta de luz personal: ese hueco. Él decidió desaprender lo aprendido para guardarse de no copiar a nadie y quedarse solo con lo esencial de sus maestros. Le contrarió que, en la década de los cincuenta, un nuevo edificio le restara luz a su cuarto pero, ni siquiera entonces, pensó que la misión del artista fuera transmitir su angustia. A Morandi lo único que le interesó casi desde el principio fue pintar lo cercano. Incluso ante los ditirambos de Giorgio de Chirico, se empeñó en seguir con la máxima libertad su propio camino, aprehender la luz cambiante del día.

Esa luz, a veces, no se sabe de dónde viene. Es una luz imprecisa que, sin embargo, ilumina con pureza el objeto más próximo. Por lo demás, no hay ningún rasgo historicista ni local en sus cuadros. Hay objetos de mañana y objetos de tarde, según la luz que entrase por el balconcillo, siempre suavizada, siempre melancólica, poniendo de relieve lo invisible que late en el fondo de las cosas. Y como Jane Kenyon, Morandi también amaba las flores, que pintaba con fineza, con una armonía aún más delicada, de forma cristalina. Las rosas de Morandi revelan una poesía inusitada. Son visiones nítidas como el alba, perlas en una bola de aire transparente. Tan frágiles, tan intocables, parecen celebrar una alegría tenue: un recuerdo a punto de perderse en la indeterminación. ¿Cómo conciliar eternidad con lo perecedero? Y, sin embargo, aun en la búsqueda de lo que no se puede decir y es inmutable, pintar se vuelve un trabajo gustoso. Por eso, justo antes de morir, Morandi se lamentó de la falta de tiempo, consciente de que tocar la belleza con la mano sería destruirla. Algo imposible de abordar. Como cuando intentó transmitir la frescura de aquellos *bouquets* en los años cuarenta, abstrayéndolos de lo superfluo.

Donald Hall publicó un libro de poemas, *Without*, y otro de memorias, *The Best Day the Worst Day*, en los que describe pormenorizadamente la enfermedad de su esposa: las idas y vueltas de los hospitales, los fármacos y tratamientos, los efectos secundarios y las interacciones con el trastorno bipolar, las horas pasadas junto a su cama, la quimioterapia, el catéter Hickman en el pecho, la calvicie «como Michael Jordan», los vómitos, las diarreas, las manchas en la piel, la pérdida de masa muscular, los herpes y delirios provocados por la prednisona, la manera de organizarse, el trasplante medular en Seattle, los trajes y objetos esterilizados, «Perkins, pareces un condón gigante», el cuerpo como si lo hubieran bombardeado con napalm o proviniese de Chernóbil, la devastación digestiva, los pequeños avances, los retrocesos, el miedo a las infecciones, la muerte de la madre de Hall primero y la de Polly después, que no había podido acompañarles durante los meses de Seattle y se había quedado sola en New Hampshire: una madre con un dolor en la espalda que acabó siendo también cáncer, cinco décadas después de dejar de fumar; una madre que a veces no se ponía al teléfono para que no le notasen el debilitamiento o, como la última vez, solo para susurrarle a Jane: «Te quiero»; una madre que luchó con todas sus fuerzas hasta ver a su hija con una médula nueva, pero que murió poco antes del regreso de Jane, tan silenciosamente como habían sido los últimos años de su vida.

Y sin embargo, amenazados tanto por los terroristas como por los

militares, se quedan. Lo votan una vez más, alrededor de la mesa de la vela, y la decisión es unánime. Hasta Christophe, una vez superada su crisis tras hablar con Christian y escribir un poema con un tono parecido al del *Cantar de los cantares*, se manifiesta a favor. La siguiente escena es Christian bajo la lluvia, desgarrado, no se sabe si por Christophe, por gratitud, o por haber influido a sus hermanos para que, en lugar de volver a casa, escogieran el sacrificio colectivo. Pero ¿qué casa?, se preguntan algunos en la reunión. «Somos como los pájaros», le había dicho uno de los monjes a sus amigos de la aldea, «que van de rama en rama», cuando les comentaron la posibilidad de marcharse. «No», contestó una mujer, «nosotros somos los pájaros y vosotros la rama».

Mompou también puso música al *Cantar del alma*, de San Juan de la Cruz, en una pieza para soprano, coro mixto y piano.

Naturalezas muertas que parecen paisajes y paisajes que parecen naturalezas muertas. Porque en los paisajes, más que perspectiva, hay planos superpuestos bajo un cielo que bebe de Piero della Francesca y de Cézanne, cubos geométricos haciendo de casas sin ventanas. Aunque luego ese azul desaparece, lo mismo que el tema, y la visión se vuelve misteriosa sin necesidad de dramatismo. Además no suele ser un paisaje del todo natural, sino moldeado por el hombre: el homenaje que un artesano hace a otros artesanos. Pero Morandi simplificaba tanto el naturalismo que el resultado acababa estando tan alejado de lo real como cerca de su mirada: «Mientras trabajo, procuro olvidar cualquier noción artística preconcebida». Son paisajes silenciosos que parecen no haber perdido su inocencia primera, en los que la naturaleza palpita con toda su placidez, hasta que irrumpe un elemento que rompe lo espontáneo de los tiempos primitivos, aun de forma natural y sin quebrar la armonía: una antena de televisión, un poste eléctrico, unos cables de luz que rayan el cielo. Hay uno pintado en 1944 que, con sus tonos nevados y oscuros, produce un sentimiento desolador, como un *adagio* barroco con notas largas y solemnes. En estos paisajes, la vida se para pero el tiempo prosigue su obra, generación tras generación. Y Morandi muestra así también su amor por la permanencia.

Desde el amanecer hasta que caía la noche, Donald permanecía junto a la cama de Jane, mientras la quimio entraba por el catéter. Bebía café y leía el *Boston Globe*, paseaba de un lado a otro, le frotaba la espalda a su mujer. Le leía en voz alta. Se declaraban su amor. Desplazaban el gotero y contemplaban por los ventanales los copos. Una mañana Hall abrió una puerta para que Jane aspirase la nieve.

Otra, en casa, durante las semanas de mejoría en que Kenyon pudo escribir, ella se levantó de la cama y se topó en el espejo con una mujer calva. El día de su vigésimo segundo aniversario, Donald la abrazó por detrás en la cocina y le regaló un anillo de turmalina rosa; Jane le puso por nombre Por Favor No te Mueras y después se besaron y ella susurró: *Timor mortis conturbat me*. Pero lo más duro no era la muerte, se decía aquella mujer depresiva que tanto había temido al dolor físico o a volar en avión y que se aferraba ahora a su deseo de vivir: lo peor no era la muerte, sino la separación. La noche antes del ingreso para el trasplante de médula en Seattle, Donald se acurrucó con ella en la cama, abrazándola con fuerza, las rodillas de él hundidas en las corvas de ella. O la impotencia y el disimulo aunque Jane notase perfectamente la cara de preocupación de su marido. Porque ella iba montada en un inmenso barco, con toda su maquinaria funcionando, y él permanecía en tierra, sin asideros. Una noche, dentro de su viejo Honda, conduciendo desde el motel hasta el hospital donde se encontraba Jane, con las ventanas cerradas, a principios de otoño, Donald se puso a gritar. Y otro día, ya en Seattle, esperando en un paso de cebra el semáforo, justo en el instante en que pasaba un autobús, tuvo el impulso de arrojarse sobre la calle. O cuando en medio de una endoscopia los espasmos bronquiales le cortaron a Jane la respiración, y un médico aporreó con fuerza su pecho, y él se mantuvo quieto, con su esposa muriéndose, tan solo cuidando de no interponerse en el camino de los demás. O cuando en medio de un brote psicótico producido por los medicamentos ella no dejaba de repetir: «Soy un ser malvado». O cuando corrigieron por última vez los poemas de *Otherwise* y ella le preguntó: «¿No fue divertido, trabajar juntos?». Vincristina ara-c cytoxan vp-16 pérdida de memoria pérdida del habla pérdidas pneumocystis carnii pneumonia bactrim un mar profundo sin espumas sin mar delirio latigazos de petequia herpes zoster y cómo te encuentras hoy hoy me encuentro. La gente creía que el poema «Prognosis» que acababa de publicar *The New Yorker* iba sobre su propia enfermedad, pero Kenyon lo había escrito tras el cáncer de Hall. Porque Jane solo compuso un poema sobre su leucemia aunque quedara inacabado, «La mujer enferma», en tercera persona, sin autocompadecerse, y en el que los coches que se mueven alrededor representan la vida de los otros.

Cuando le preguntaban a Morandi por qué tenía tanto apego por sus materiales y objetos gastados, respondía: «Los pintores japoneses no tiran los pinceles que usan, los entierran».

Por lo que la última cena se convierte en un acto de celebración. Porque al elegir quedarse se les ha despejado la zozobra y porque ha

llegado un antiguo hermano a visitarles; a hacerles una foto colectiva; a traerles libros, medicinas, hostias consagradas. La mesa tiene un hule de plástico, tan modesto como los vasos y los cubiertos. Luc está de espaldas, en el fregadero, y las dos botellas de vino que descansan en la encimera conforman un cuadro de Morandi. Entonces mete la cinta en el radiocasete y las lleva a la mesa, mientras empieza *El lago de los cisnes*.

Quizás por los abrigos formales y las chaquetas de *tweed* que se ponía, o por la mesura precisa con la que contestaba a las preguntas, o porque no quería una música de la cabeza para la cabeza, siempre hubo quien consideró a Mompou anticuado. Sin embargo, la joven pianista Carmen Bravo quedó desconcertada la primera vez que intentó interpretar una obra suya. No había visto nada tan revolucionario como aquella partitura sin líneas divisorias ni compases, con aquellos acordes. Tras un largo periodo de vagas promesas, demoras y arrepentimientos, se casaron cuando Mompou sobrepasaba los cincuenta. Con lo que él había temido la responsabilidad y coacción de formar una familia, ya nunca se separaron. Mompou pasó al lado de Carmen Bravo los años más plenos de su vida, cuando perdió el miedo a tocar el piano en público, trabajó en los sucesivos libros de su *Música callada*, enseñó durante los veranos en Santiago de Compostela y frecuentó círculos de compositores más jóvenes. En una de esas reuniones, Xavier Montsalvatge lo comparó con Webern. Y, en efecto, Mompou compartía con el austriaco la vida discreta, la brevedad y concisión, el silencio como parte integrante del discurso sonoro, pero su universo era solamente suyo. Porque puede que nadie haya compuesto una música tan sencilla y pura como la de Mompou, quien fue a la vez su propia escuela y su único alumno.

Muchas veces, en la soledad de su cuarto, Morandi parecía entregado, más que a la contemplación, a un ejercicio del espíritu: a un esperar sin hacer nada, o hacer no haciendo, como el *wu wei* de un monje zen; a un aguardar a que las cosas expresasen lo que llevaban en su interior, por sí solas. Se trataba de escuchar el silencio que reina en el universo de los objetos y dejarse penetrar por él, por esa epifanía extática sin trascendencia. Un acorde sordo que encuentra su extensión en los colores atenuados, tamizados por la luz y el polvo que los recubre desde hace mucho, y que recuerda a los de la *Música callada* de Mompou. Polvo somos y al polvo volveremos. «¿Por qué no pinta nunca nubes?», le preguntaron una vez a Morandi. Y su respuesta fue que, desde sus ventanas de la Via Fondazza o Grizzana, casi nunca se veían.

Es cierto que *Constance* es el libro más oscuro de Jane Kenyon, pero ni aun así es negro del todo. A veces intenta combatir el presente evocando el pasado. Y algunos poemas presentan un tono diarístico, más conversacional, tanto si observan lo que rodea a la poeta como si recuerdan la soledad de la infancia. En esa sucesión de confesiones, no hay temor a la muerte del cuerpo sino a la aniquilación de los pensamientos, sentidos y esperanzas: «¡Con qué facilidad desaparece una persona!». Y brota la influencia bíblica en una suerte de música sacra, cuando la vida toma presencia en el ritmo natural de la granja, que sirve de bendición consoladora. «Oscuridad y luz es lo mismo, pues todo viene de Dios», dicen los Salmos que celebran la constancia divina, mientras los hombres han de seguir debatiéndose entre ambas. Son frecuentes los poemas que recuerdan escenas de la niñez, o los prolegómenos de la muerte del padre. La tensión entre la piedad y el mal alcanza en «Galletas» un grado tan intenso como la impotencia en «Sin escribir». «Peonías al atardecer», «La patata» o «Tres pequeñas naranjas» parecen títulos de cuadros, de estampas como de Cézanne. Pero los retratos se hacen aún más cristalinos en los poemas que aparecerían luego en *Otherwise*: un hombre comiéndose en yogur, un hombre dormido, un hombre despertándose. En ellos la mirada se vuelve tan objetiva como quería Sophia de Mello o William Carlos Williams, tan externa como la de Walker Evans. En esos últimos poemas que escribió Jane Kenyon, no solo retornan las secuencias del pasado, sino también los objetos, la muerte de los seres queridos, los capullos redondos de las flores, el amanecer, los crepúsculos. Y luego está esa premonición estremecedora, «De otra manera», que Kenyon escribió ante el miedo a la muerte de Hall y con la que se cierra el documental *A life together*, los dos paseando con Gus por la antigua vía del tren, camino de la laguna, donde se bañaban en verano.

Zbigniew Herbert habla del gran ducado de los objetos: molinillos de café, aparatos productivos para desecar ciénagas o irrigar campos, instrumentos para pulir diamantes o forjar arpones, talleres de sastre, grabados marinos, tiendas de plantas, bicicletas. El apego a las cosas del honrado comerciante, que encargaba retratos de los utensilios para prolongar su existencia y que aún se puede comprobar paseando por Ámsterdam, la ciudad que le ganó prósperamente tierra al mar, con sus casas de ladrillo rojo cubiertas de hiedra y sus cafés confortables, sin ostentación. Un modo de vida sereno que aúna lo mejor de su componente civil con el disfrute de la vida privada; un marco de convivencia flexible en el que, a una vitalidad sin estridencias, le corresponde una cordialidad no efusiva reflejada en el tono de voz y el urbanismo respetuoso con la tradición y lo nuevo, con la diversidad

que lo forma y que es una mezcla heredada de su centenaria solidez burguesa, las aportaciones de las colonias y el Estado del bienestar. En la Europa del siglo diecisiete, desgarrada por las guerras religiosas y la quema de herejes, los Países Bajos fueron un asilo de libertad y tolerancia debido a la moderación de sus leyes. Y las obras de arte no se encontraban solo en las casas de los ricos, sino también en muchas tiendas, en los talleres de los artesanos, en bulliciosos mercados al aire libre como el de Róterdam: decenas de miles de telas en las que se representaban las orillas del mar, los terrenos inundados, los canales, las vistas de las ciudades y, a partir de cierto momento, la intimidad doméstica.

Il faut toujours de l'intensité, les decía Mompou a sus alumnos extranjeros. Un día, para aclararles un concepto a cuatro discípulos, se puso a tocar en el Hostal de los Reyes Católicos y todo el que pasaba, estudiantes o turistas, se fueron poco a poco acercando, en completo silencio, imantados por algo extraordinario: más de treinta personas, hechizadas, alrededor del piano.

Pero el florecimiento de la gran pintura holandesa no fue debido a ningún mecenas, ni a la nobleza, ni a la Iglesia. Casi todos los artistas provenían de clase baja, y sus obras no eran más que objetos de cambio. Los trabajadores manuales ganaban remuneraciones penosas, y debieron de tener una gran confianza, una resistencia animal, para sobrevivir entre la gente de mala vida que bebía hasta desplomarse en las cantinas. La abundancia de talentos superaba la demanda. Y los pintores trabajaban bajo la presión de numerosos rivales. La clase ilustrada no imponía ningún tipo de gusto ni existían los críticos de arte. ¿Qué determinaba entonces el valor de un cuadro? El renombre de la firma o el taller, y el tema. La pintura histórica suponía aún la cima artística, pero géneros secundarios como los paisajes, bodegones y escenas de interior parecieron convertirse en la especialidad de estos pintores. Rembrandt consolidó el cambio de tendencia, fijándose en los rostros y en la sustancia interna de sus modelos, en su plenitud humana, reflejando tanto lo malo como lo bueno, poniendo todo su corazón en el retrato de otra persona. Sin embargo, la mayoría de sus coetáneos se desprendían de sus lienzos por unos pocos florines. Jan Steen, que era propietario de un mesón, pintó para sus proveedores un cuadro por el que recibió una tinaja de vino.

Morandi siempre había sido más audaz en sus acuarelas y aguafuertes, mostrando mayor versatilidad, como cuando grabó unas zinnias perfectamente dibujadas. Y hacia el final de su vida, pintó más acuarelas que óleos. En ellas, con pocas pinceladas oscuras sobre

fondo claro, consiguió esbozar la impresión de un paisaje que, visto desde cierta distancia, tiene algo como de caligrafía china. Son unas aguadas de una libertad total, en las que llega al extremo de su proceso de eliminación de lo superfluo, y en las que alcanza una condición propia del arte taoísta: sugerir lo que no puede ser dicho mediante un mínimo de formas y, así, despertar lo que no tiene forma; mostrar solo lo necesario renunciando incluso al volumen, a la sensación de profundidad; advertir sobre lo que no aparece pero, sin embargo, está.

Los pintores holandeses del Siglo de Oro se ocupaban de los trabajos más diversos, observa Herbert, trabajos que cualquiera de los llamados artistas contemporáneos rechazarían por humillantes. Solo se consideraban artesanos. Y su humildad ante la vida era grande y bella a pesar de sus biografías grises, esforzadas, llenas de preocupaciones. Ninguno de los grandes, como Rembrandt o Vermeer o Hals, cruzó nunca los Alpes; ni siquiera visitaron los países vecinos; permanecieron fieles a los árboles, las casas y las nubes de sus ciudades y, sorprendentemente, ese provincianismo elegido supuso su fuerza. Otros incluso se vieron obligados a llevar una doble vida de carniceros, sastres o comerciantes de tulipanes. Pero siempre creyeron en el sentido de su obra, en la posibilidad de comprensión entre las personas. Por eso pretendían, como Britten o Falla, agradar al público. Afirmaban la realidad visible con un escrúpulo inspirado y la seriedad ingenua de los niños. Como si de ello dependiera el orden del universo y la rotación de las estrellas.

Hay ciertos parecidos entre Manuel de Falla y Mompou. Ambos preferían la sobriedad a la exuberancia de Albéniz, por ejemplo. Ambos tenían un ritmo creativo lento. Ambos exploraron los motivos del folclore y buscaron un tipo de perfección. Pero Falla se mostró más severo: su frugalidad absoluta y la dureza con la que se tomaba el trabajo guardan poca relación con los altibajos de Mompou. Los dos tenían, en cambio, un temperamento muy sensible, una honestidad artística sin fisuras, una indiferencia semejante por la moda o el éxito, y la misma actitud reflexiva, la misma ironía jocosa detrás de la timidez, la misma necesidad de silencio. Falla decía: «Hay que trabajar para los demás: simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones». Y algo parecido pensaba Benjamin Britten, quien componía de forma retirada todas las mañanas, tenazmente, al margen del odio que le profesaban los vanguardistas radicales y el recelo que había despertado siempre, por moderno, entre los guardianes de las esencias.

Muchas horas de reflexión contemplativa, estática, de aguardar la luz que refleje lo perenne para elegir los colores. Para mostrar una verdad, no una ilusión de realidad. Otra realidad. La emoción que solo puede ofrecer la pintura que excluye todo lo anecdótico: una fuerza vibrante que logra mucho con muy poco. Esa penetración de Morandi en lo profundo de la materia ha sido comparada por Roberto Longhi con la que hace con los recuerdos Proust en *Le temps retrouvé*: «Una severa elegía luminosa». La mano no pinta solo lo que la mirada le sugiere, sino lo que ella sabe sin necesidad de reconocer, todo lo que ha aprendido y en lo que se recuerda, con esa libertad de senectud tan parecida a la de otros artistas que acrecentaron, en su estilo tardío, una forma más propia de expresión, del todo nueva, que prefigura lo que aún está por venir: Beethoven, Tiziano, Goya, Rembrandt, Bach, Monet…

Conforme iba cumpliendo años, Morandi cada vez se sentía más inseguro, se volvió más incrédulo. Puso fin a su amistad con Giuseppe Raimondi, que databa de los tiempos de las exposiciones futuristas y las revistas de vanguardia, porque descubrió que vendió un lienzo que él le había regalado. Solo pedía que lo dejasen en paz: «Un poco de tranquilidad para poder pensar en mis cosas… Un poco de concentración indispensable para mi trabajo, que es mi única pasión, y para mis nervios». Y también se le acentuó la perplejidad ante la pregunta de por qué pintaba así y no de otra forma, la falta de explicaciones. Un cuadro le habla a cada persona que lo observa de un modo distinto. Así comprendió Morandi que el arte debía abrirse a la comprensión y la misericordia. Si uno solo de sus cuadros pudiera aportar un poco de dicha a alguien, coraje de vivir, sustento: no ya esperanza, que para eso habría que creer, sino una aceptación serena… Porque pintar era algo más que pintar. Era un acto contra el vacío y el mecanismo ciego del mundo. Contra su avaricia, ligereza y vulgaridad. Nada que se pudiera hacer con prisas. El arte no puede ser un pasatiempo para diletantes, estetas y gente cultivada, llegó a la conclusión Morandi. Objetos bonitos para coleccionistas y comisarios de museos. El arte era, como creía Jane Kenyon, el instrumento fundamental para expresar el dolor y la alegría. No una materia de estudio, sino una manera de vivir.

En objetos cotidianos, pintados con afecto y con una gran destreza técnica, se fija también Vija Celmins, que aprendió de Morandi la austeridad. En sus grafitos y óleos de poco tamaño; en sus imágenes de una hornilla, un ventilador, de una doble lámpara de mesa con pie compartido, de un cuchillo o un pescado crudo sobre un plato blanco hay un aura de modestia que no alardea de sus logros: esa especie de

ingenuidad o «estupidez» que Flannery O'Connor consideraba imprescindible para que se diera la obra de arte. Ni composición, ni gestos, ni color artificial, ni deformación, ni angustia, solo cuadros impasibles, escribió en sus notas la propia Celmins, quien, frente a la dureza fugaz de la mayoría de sus contemporáneos y alejada de cualquier moda, busca la belleza deliberadamente, de una forma minuciosa, precisa; con pulcritud. Y ofrece calma en medio del ruido.

A la vuelta de Seattle, en el aeropuerto de Manchester, los esperaban los hijos de Hall con pancartas coloreadas por los nietos que Kenyon quería como si fueran suyos. Desde muy joven había tomado la decisión de no tener hijos, pero ahora les hacía muñecos de trapo a los niños y jugaba con ellos. Una vez instalados de nuevo en Eagle Pond, tras el regocijo de Gus ante su regreso, la vida volvía a comenzar lentamente: cada día un poco más de comida, más pasos sin sujeción, menos débil. Los análisis de sangre semanales refrendaban el progreso. Incluso podía ya leer algún relato corto de John Updike, puesto que los del último libro de Alice Munro le resultaban aún demasiado largos. La visitaba una fisioterapeuta para los ejercicios de rehabilitación. Donald viajó a Boston para ver un partido de los Celtics con su hijo y la dejó por primera vez sola, con una amiga. Cuando volvió de noche descubrió que Jane había dictado algo que parecía un poema; su título era «The sick wife». El viejo Honda falló y fueron juntos a Concord a comprar uno nuevo, ella muy delgada pero con una determinación insólita, con la dignidad de su peluca puesta, caminando sin andador, firmando en el concesionario. La primavera llegó templada y luminosa y, aunque Jane no podía trabajar mucho en el jardín, pensaba en cómo al año siguiente crecerían más flores. Dieron un primer paseo largo con Gus y el perro no paró de cantar y revolotear entre los dos durante todo el trayecto. Fueron en coche a ver a una tía de Don y, a la vuelta, contemplaron el paisaje en el que habían vivido durante veinte años, con los prados reverdecidos y los árboles cada vez más frondosos, como en una de las sinfonías últimas de Sibelius. Al finalizar ese día perfecto Jane sintió en cambio un dolor abdominal, que en principio parecía apendicitis pero luego supieron que era debido a las piedras que la medicación había acumulado en su vesícula, y tuvo que ser ingresada en el hospital Hitchcock. Los médicos no se atrevían a anestesiarla para la laparoscopia, le dieron antibióticos y al final no tuvieron más remedio que operar. Todo fue bien. Kenyon regresó a casa y retomó su precaria rutina. Sin embargo, no dejaba de sentir un dolor de huesos generalizado, fatiga y, de nuevo, debilidad. La segunda semana de abril volvieron al hospital para los análisis de costumbre. Jane se sentó en la sala de espera porque los resultados parecían tardar más

de la cuenta. Una enfermera salió de la consulta y le tomó la tensión. Instantes después, otra les invitó a entrar en la consulta de su hematóloga. No era lo habitual. Letha Mills les rogó que se sentaran y, después de dar un suspiro, mirándoles directamente, dijo: «Me temo que tengo malas noticias. La leucemia ha vuelto. No hay nada que hacer». Jane inclinó su cabeza y las lágrimas le cayeron en silencio. La doctora Mills les preguntó si querían una cama en cuidados paliativos. Donald quiso saber si el rebrote estaba relacionado con la operación de vesícula y la hematóloga dijo que no. Luego se atrevió a preguntar que cuánto, y Mills respondió que un mes «o así». Entonces Jane levantó la mirada: «¿Puedo morir en casa, por favor?». De vuelta en el coche nuevo, con su recién estrenado olor a madera, Donald lloró conduciendo mientras los ojos de Jane permanecieron fijos en el horizonte, secos.

Esa misma noche, después de cenar con el vino y la música de Chaikovski, cuando ya se encuentran retirados en sus celdas, regresan los terroristas. Tan solo dos frailes, uno de ellos Amédée, logran esconderse y no ser capturados. Los muyahidines cogen los medicamentos y conducen al resto de monjes a una furgoneta. Luc refunfuña. Empieza a nevar. El convoy se marcha entre los árboles oscurecidos.

Con los cuatro cuadernos que forman su *Música callada*, Federico Mompou, tomando prestado el nombre de los versos que también hablan de la «noche sosegada» y la «soledad sonora», extremó su vocación interna de despojar el arte de todo lo que no fuera esencia pura.

En ella la síntesis es máxima.

Y había algún paralelismo entre lo que expresa San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* y la deriva de Mompou, tras la lucha librada consigo mismo.

«El curso de la vida me fue enseñando que no tenía motivos para sufrir tanto. Como si un espíritu me dijera: en el mundo no te preocupes, no tendrás y no te faltará. Y así es», dijo Mompou.

Su alma parecía haberse liberado al fin, y reposaba en una confianza y una sencillez tan grandes como las de la infancia.

Enfermo de cáncer y con la vista disminuida, Morandi traslada la libertad de las acuarelas también al óleo, mediante una serie de trazos esenciales y un silencio absoluto. Esos espacios en blanco. En unas obras que dan la sensación de inacabadas, de esbozo en suspenso, cada vez más pequeñas, donde la distancia medida no es ya la que hay

entre los objetos sino la que se da entre estos y el vacío; a punto de desintegrarse, con una progresiva desaparición que recuerda a los movimientos lentos de las últimas sonatas de piano de Beethoven. Y sin embargo, se trata de una pintura densa en su claridad y su visión del mundo, cada vez más enigmática y ambigua: la transfiguración de un estado mental, a la manera de Rothko, sin que el autor requiera hablar de sí mismo. «Poeta de la materia», lo llamó Umberto Eco, porque se pasó la vida tratando de desentrañar la redención de lo físico. El único pesar que le quedó a Morandi fue no haber trabajado lo suficiente. Pocos días antes de morir, escribió a Roberto Longhi: «Si tú supieras, mi querido Longhi, cuánto deseo trabajar, cuántas ideas nuevas me gustaría llevar a cabo…».

Como ocurre en cierto modo con el último cuarteto que compuso Britten, el último cuadro de Morandi expresa de una manera silenciosa y definitiva lo que significa el acto de pintar. Se trata de un lienzo muy reducido en cuyo centro hay tres objetos, tres formas rotundas con una indicación sumaria de su volumen: una especie de botella ancha o garrafa cónica, una caja vertical celeste con su sombra extendiéndose hacia la derecha, y una especie de bola rayada o molde de repostería o sonajero delante. Es la última *natura morta*. Terminada por un hombre que no llegará a cumplir los setenta y cuatro años. Firmada con su caligrafía de maestro de escuela, abajo, a la izquierda. Los colores están hechos de tenues amarillos y azules, de grises y blancos de porcelana o nácar, de ocres y marrones parecidos a los del campo en verano. La mesa como de Sánchez Cotán ha sido sustituida por dos colores de fondo, yuxtapuestos y brumosos, que recuerdan también a Rothko. Los trazos son amplios y ligeros, y se ve cómo el pincel ha rozado la superficie de la tela sin llenarla de materia. Todo queda a ras de tierra. En el ámbito de lo atemperado, lo familiar y los saberes prácticos del artesano.

Jane Kenyon murió la mañana del 22 de abril de 1995, a los cuarenta y siete años. Donald Hall estaba junto a ella; le cerró los párpados. En los once días que mediaron entre la noticia de la doctora Mills y su fallecimiento, trabajaron muy concentrados en la selección de los veinte poemas que formarían su libro póstumo; redactaron juntos el obituario de la poeta laureada por el estado de New Hampshire; pensaron en los preparativos del funeral; se repitieron cuánto se habían amado y una tarde, tumbados en la cama, Jane exclamó: «¡Perkins, ya no follaremos más!». Los familiares y amigos cercanos fueron a despedirse uno a uno. Los vecinos comenzaron a dejar cestas de comida en la puerta. Hall decidió que vestiría el *salwar kammez* blanco que ella se había comprado en la India, ocultándole que así es como la había visto en sueños, dentro del ataúd. Jane le

dijo: «Hicimos lo correcto. Volvería a hacerlo». Hall le prometió que, cuando Gus muriera, esparciría las cenizas del perro encima de su tumba, y Jane sonrió. Les dio tiempo a elegir una imagen para la cubierta del libro: un cuadro de Gustave Caillebotte que ella había descubierto en el catálogo *The Impressionists Garden*. Sus últimas palabras fueron: «De acuerdo». En la lápida, con letras blancas sobre mármol negro, Hall mandó inscribir aquellos dos versos que Kenyon escribió temiendo la muerte de su marido:

CREO EN LOS MILAGROS DEL ARTE, PERO QUÉ PRODIGIO TE
MANTENDRÁ A SALVO JUNTO A MÍ.

Durante meses, él fue a visitar su tumba cuatro veces al día. Y siguió escribiéndole las cartas en forma de poemas que aparecen en la segunda parte de *Without*, contándole cómo cuidaba de sus narcisos, cómo la echaba de menos Gus, cómo los días cotidianos flotaban igual que los nenúfares de la laguna.

Los pequeños jardines de Ámsterdam, discretos, como símbolo de la mesura y la solvencia: tulipanes, dalias, lirios, orquídeas, rosas como las que pintaba Morandi, peonías como las que cultivó Jane Kenyon. Una vacuna contra la fascinación política y los eslóganes abstractos. Fruto de una mentalidad no heroica. Porque la libertad, para los holandeses, era algo tan simple como mirar, tocar los objetos. Estaba en los retratos de interiores, con sus manzanas, sus platos de cinabrio: en la ausencia de división entre lo grande y lo pequeño, lo elevado y lo común, lo importante y lo secundario. En los detalles terrenales pintados con toda paciencia. Y no había necesidad de embellecerla, pues lo que importaba era la revelación de la apariencia exacta de lo que es real. La luz de las callejuelas y los agradables patios de Delft. El adulterio presentado dentro de una armonía tranquila, sin rastro de condena. La glorificación de lo cotidiano. A las personas retratadas parece gustarles lo que hacen, el mundo material que las rodea, y ahí se percibe también el amor del pintor por lo que está pintando. En el elogio de lo visible y lo concreto. Y de su multiplicidad. Como dice Todorov, si cortar nabos es una actividad tan merecedora de figurar en el centro de un lienzo como la coronación de un monarca y convertirse en un cuadro perfecto, quién va a someterse a una moral impuesta. La piedad puede vivirse en las circunstancias normales de los días corrientes. Incluso en lo vulgar. Y el gesto más común puede albergar la belleza. Lo único que hace falta es una mirada atenta. De esta forma, la belleza acaba transformándose en conocimiento: un hombre que observa por la ventana, una niña que nos mira con ojos cansados. Atrapar el instante, fijar lo que fluye, de

una manera diferente a como lo harán los impresionistas o la pintura de la angustia. Ter Borch nos presenta un mundo humano, el único que existe, en el que reinan la insatisfacción y la discordia, pero a la vez su mirada desengañada y curiosa parece decirnos que no está mal que así sea.

Morandi solo salió dos veces de Italia, bastante tarde, a sendas exposiciones de su obra celebradas en Suiza. Pensaba que el avión era algo siniestro. Y prefirió el sedentario viaje de permanecer en casa, confiando en sus marchantes milaneses con tal de que se mantuvieran alejados. Su valentía consistió en hacer aquello para lo que nació. Al margen de las imposiciones inmediatas, del desasosiego de querer decirlo todo al instante, de la exigencia de ser actuales, de la impaciencia por querer estar en otro sitio o la ansiedad de abarcar más y hacer algo mejor o distinto, Morandi tuvo la audacia tranquila de atreverse a ser extemporáneo y no porque se lo propusiera, sino simplemente porque le salía así, siendo quien era y no quien preferiría ni lo que esperaban o exigían otros, siempre en su sitio, sin tener que irse muy lejos para encontrarse en el centro del mundo, igual que Montaigne en su torre o Thoreau en su cabaña, que William Carlos Williams en su consulta de pueblo, o Josep Pla cuando estaba en su masía de Llofriu, o Emily Dickinson en su jardín clausurado.

En su primer viaje a la India, cuando iba navegando sobre el Ganges, Jane Kenyon vio un bulto flotar entre la basura y los detritos. Al principio creyó que se trataba de un animal rondado por una serpiente, una gallina o algo parecido, pero después comprobó que se trataba del cadáver de un lactante. Se tapó los ojos con las manos. Sin embargo, su guía le contó cómo las madres pobres recorrían largos trayectos para entregar al río sus hijos muertos. Aquella era la mejor manera, según el hinduismo, de que sus almas pudieran permanecer en paz para siempre.

Aunque pronto fue un compositor reconocido incluso por la reina de Inglaterra, Benjamin Britten acabó prefiriendo vivir alejado de los centros artísticos, en el pequeño pueblo de Aldeburgh, paseando por su playa llena de guijarros, escuchando el verde amenazador del mar: alimentando su convicción de que la música debía llegar a todos los públicos, agradar a la gente, sin preocuparse por la posteridad ni un momento. Quizás con su amigo Shostakóvich en la cabeza, comparó la reglamentación de la cultura en los Estados totalitarios con las imposiciones de las vanguardias en los países democráticos. De hecho, su provincianismo deliberado, su orientación tonal y su preferencia por las formas clásicas fueron de algún modo provocadores.

En su *Música callada*, Mompou tampoco renunció a la tonalidad, pero a cambio hizo algo muy complejo: dilatar al máximo la tolerancia de su escucha. Sin embargo, aunque las disonancias a veces parezcan bruscas, la distensión es suave y progresiva, y no pierde nunca el hilo melódico. Muy sencilla y muy sofisticada al mismo tiempo, se trata de una música inclemente, tan rara como su autor, de una gran exigencia para el oído, pero que no reniega del placer. Hay momentos en que parece una armonía muy simple, infantil. Y otros, en los que las notas rebotan en infinitos ángulos interiores hasta disolverse en el silencio.

A la vuelta de la India, Jane Kenyon se preguntó por qué su religión iba a ser más verdadera que cualquier otra, y dejó de ir por un tiempo a la iglesia. Se volvió más escéptica respecto al papel de Jesús («… el anhelo más doloroso me turba. / Un anhelo que no es del cuerpo…»), y discutió malhumoradamente con Alice Mattison. Tuvo una crisis tan fuerte como cuando su abuela paterna le obligó a creer aquello sobre el Espíritu Santo («Los iris preparan una exaltación / de púrpura, pero de momento / permanecen callados…»). O cuando Christophe dice en *De dioses y hombres*: «Rezo pero ya no oigo nada».

A una declaración de fe se asemejan los instantes finales del *Cuarteto de cuerda número 3* de Britten, apenas sobrepasado el séptimo minuto del último movimiento, cuando parece rebajarse la tensión, la exigencia concentrada que se ha mantenido a lo largo de la pieza, y los violines elevan una breve melodía que despliega toda la concepción de la música que tuvo Britten, todas sus vivencias, toda su amargura y alegría: un deseo de perdón y de consuelo y de dejar atrás el resentimiento, como el pasado y el futuro, y la ira y el miedo y los anhelos. Todo eso, más una gratitud inmensa hacia la belleza del mundo, consciente de que le quedaba poco tiempo de vida.

Amanece en la montaña nevada. Los muyahidines graban el testimonio de los monjes, acercándoles un micrófono, exigiéndoles que digan que están bien de salud, dejando claro al gobierno francés que se trata de un intercambio de rehenes innegociable.

Jane Kenyon escribió un poema titulado «Interiores holandeses», y en él dice que Cristo fue pintado mil veces «en los fríos confines de la Europa boreal», hasta que de pronto aparecen un mendrugo y un trozo de queso sobre un plato, al lado de una brillante jarra de cerveza, y entonces lanza un reto: «Ahora dime que el Espíritu Santo / no mora

en el juego de luces / sobre la cuchillería». Pero el poema sigue con una mujer que hace encaje y un perrito de ojos húmedos a sus pies; con una criada que lleva un orinal («la traviesa muchacha de sonrosadas mejillas»); y la esposa del comerciante, vestida de amarillo y con «aire de cauteloso placer», que moja su pluma en tinta china.

Y sin embargo, como en todo, hay excepciones: Rembrandt fue reprendido por concubinato, a Spinoza lo expulsaron de la comunidad judía por hereje, los testimonios de Ana Frank y Etty Hillesum nos recordarán siempre que no hay motivos para la autocomplacencia. LOS FERROCARRILES NACIONALES HOLANDESES INDEMNIZAN A LOS SUPERVIVIENTES DEL HOLOCAUSTO. Los propios nazis se quedaron perplejos ante la prontitud con que los ciudadanos neerlandeses participaron en la delación de sus vecinos judíos; a los pocos que sobrevivieron, además, se les mostró que no eran bienvenidos; y durante los años cincuenta, los primeros ministros católicos se negaron a participar en la construcción de un monumento en memoria de los deportados, tachándolo de «propaganda comunista». En el periódico, recientemente, otra noticia: LOS MUSEOS DE LOS PAÍSES BAJOS RECONOCEN EL EXPOLIO DE 170 OBRAS DE ARTE ROBADAS POR LOS NAZIS.

La voz en *off* de Christian. Su alegato de perdón, de respeto al Islam, de justicia. La blancura de la montaña. El prior ayudando a Luc, que lleva una manta por los hombros. Caminan entre la neblina del bosque, en fila india, apuntados por los cañones, como los carmelitas de la ópera de Poulenc. Y salpicando la nieve, los brazos de los arbustos: sarmentosos, negros.

Una música pulida y esencial, quieta, abstracta porque lleva al extremo el despojamiento y la desnudez, la contención y la reserva. Algo completamente distinto. Una música volcada hacia dentro, como reconocería el propio Mompou, «callada porque su audición es interna».

Entre otros, Adam Zagajewski o Charles Wright escribieron poemas sobre Morandi. El segundo guarda además similitudes con el pintor de Bolonia: el sentido de revelación y recogimiento, cada vez más inmerso en un acto de contemplación casi zen, puramente descriptivo; la quietud haciéndose brillo; la oscuridad a la espera de la luz; la condición de las cosas, que tiende al silencio; la mirada volcada hacia fuera, recelosa del yo; el desafío de intentar capturar la naturaleza, el mundo físico; la necesidad de sencillez; la paciencia y el detallismo, como de otro tiempo.

Es algo similar a lo que uno experimenta delante de una obra de Vija Celmins. Un vaciamiento tan completo del yo que casi llega a su repudio. Sus imágenes del mar o del cielo nocturno, sin efectos, irradian una quietud sensual, majestuosa; y producen un asombro fascinado. Neutralidad frente a egotismo. La infinita complejidad de las cosas simples. Mediante imágenes que solo tratan de sí mismas.

Una música nacida de la restitución de un equilibrio antiguo que resurge plenamente libre. En lugar de la altura, los niños. Toda ella renuncia. De ahí el sosiego. El cese de la angustia. Lo que siempre había anhelado Mompou: dejarse llevar por lo que uno va viendo o piensa; permanecer en un estado de permanente espera, de perpetua disposición para recibir una imagen, un acorde.

Ana Frank escribió en su diario: «Mientras exista este sol y este cielo tan despejado y pueda yo verlo, no podré estar triste». Y Etty Hillesum, en el suyo, que el sentimiento de vida era tan fuerte dentro de ella, tan sereno y repleto de gratitud, que no intentaría siquiera expresarlo con palabras. Para ambas, el mundo estaba bien hecho y lleno de sentido, a cada instante. Apenas dos meses antes de que se presentase como voluntaria para trabajar en el campo de tránsito del que sería deportada a Auschwitz, en el cuarto de baño de la que aún era su casa, Etty escribió que había estado viendo unos dibujos japoneses y de repente lo tuvo claro: «Así quiero escribir yo». Con mucho espacio en blanco alrededor de las letras. Sin necesidad de utilizar tantas palabras. Solo las que se intercalasen orgánicamente dentro del silencio, no las que sirvieran para perturbar. Como la tinta que apenas esboza una rama terminada en flor: «En realidad se pueden decir con muy pocas palabras el par de cosas importantes de la vida». Emily Dickinson, cuando aún era muy joven, le envió una carta a una amiga, después de visitar el Museo Chino de Boston, expresando algo parecido: el blanco, el silencio.

mayo de 2018-febrero de 2020

REFERENCIAS

Argan, Giulio Carlo: *Fra Angelico*. Traducción de A. de los Cobos. Casimiro, 2015.

Bandera, Maria Cristina y Miracco, Renato (Eds.): *Morandi (1890-1964)*. Skira, 2008.

Beccaria, Arnaldo: *L'ultima visita a Giorgio Morandi*. Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2017.

Breyner Andresen, Sophia de Mello: *Lo digo para ver*. Traducción de Ángel Campos Pámpano. Selección y prólogo de Álvaro Valverde. Galaxia Gutenberg, 2019.

Dickinson, Emily: *Cartas*. Traducción de Nicole d'Amonville Alegría. Lumen, 2009.

Duras, Marguerite: *Escribir*. Traducción de Ana María Moix. Tusquets, 1994.

Frank, Ana: *Diario*. Traducción de Diego Puls. Debolsillo, 2007.

Gombrich, E. H.: *La historia del arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Phaidon, 2011.

Hall, Donald: *Without*. Traducción de Juan José Vélez Otero. Vitruvio, 2014.

—: *The Best Day the Worst Day*. Mariner Books, 2006.

Herbert, Zbigniew: *Naturaleza muerta con brida. Ensayos y apócrifos*. Traducción de Xavier Farré. Acantilado, 2008.

Hillesum, Etty: *Diario 1941-1943. Una vida conmocionada*. Traducción de Manuel Sánchez Romero. Anthropos, 2016.

Hughes, Robert: «Giorgio Morandi», en *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Traducción de Alberto Coscarelli. Anagrama, 1992.

Janés, Clara: *La vida callada de Federico Mompou*. Prólogo de Enrique Franco. Vaso Roto, 2012.

Judt, Tony: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Traducción de Jesús Cuéllar y Victoria E. Gordo del Rey. Taurus, 2006.

Jiménez Lozano, José: *Fray Luis de León*. Omega, 2001.

Kenyon, Jane: *De otra manera*. Traducción de Hilario Barrero. Pre-Textos, 2007.

Kenyon, Jane y Hall, Donald: *Eagle Pond*. Traducción de Juan José Vélez Otero. Valparaíso, 2015.

León, Fray Luis de: *Cantar de Cantares de Salomón*. Edición de Víctor García de la Concha. Vaso Roto, 2018.

Leopardi, Giacomo: *Antología poética*. Traducción de Eloy Sánchez Rosillo. Pre-Textos, 1998.

Lingwood, James (Ed.): *Vija Celmins. Obras 1964-96*. Catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

Muñoz Molina, Antonio: «Astronomía de Morandi», 15 de noviembre de 2008; «Vidas adultas en el cine», 12 de marzo de 2011; y «Mundos Morandi», 5 de diciembre de 2015. Todos en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*.

O'Connor, Flannery: *Misterio y maneras. Prosa ocasional, escogida y editada por Sally y Robert Fitzgerald*. Edición de Guadalupe Arbona. Traducción y notas de Esther Navío. Encuentro, 2007.

Pasquali, Marilena: *Giorgio Morandi. Il sentimento delle cose*. Gli Ori, 2019.

Pla, Josep: *Cartas de Italia*. Traducción de Pedro Gómez Carrizo. Austral, 2011.

Powell, Neil: *Benjamin Britten. A life for music*. Windmill Books, 2014.

Pozza, Neri: *I modelli di Giorgio Morandi*. Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2016.

Ross, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducción de Luis Gago. Seix Barral, 2009.

Said, Edward W.: *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Traducción de Roberto Falcó Miramontes. Debate, 2009.

Smolarz, Bruno: *Giorgio Morandi. Les jours et les heures*. Arléa, 2016.

Strehlke, Carl Brandon y González Moro, Ana: *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*. Catálogo, Museo Nacional del Prado, 2019.

Thoreau, Henry D.: *El Diario (1837-1861). Volumen I*. Traducción de Ernesto Estrella. Capitán Swing, 2013.

Timmerman, John H.: *Jane Kenyon. A Literary Life*. Eerdmans, 2002.

Todorov, Tzvetan: *Elogio de lo cotidiano*. Traducción de Noemí Sobregués. Galaxia Gutenberg, 2013.

Torres Clemente, Elena: *Manuel de Falla*. Arguval, 2009.

VV.AA.: *Una mirada atrás: Morandi y los maestros antiguos*. Catálogo, Museo Guggenheim de Bilbao, 2019.

Weil, Simone: *La gravedad y la gracia*. Traducción, introducción y notas de Carlos Ortega. Trotta, 2007.

Wilkin, Karen: *Giorgio Morandi. Obras, escritos, entrevistas*. Polígrafa, 2007.

Wright, Charles: *Potrillo*. Prólogo de Helen Vendler. Traducción de Eduardo Zambrano y Jeannette L. Clariond. Vaso Roto, 2011.

—: *Caribou*. Traducción y prólogo de Jeannette L. Clariond. Vaso Roto, 2017.

Zagajewski, Adam: *Poemas escogidos*. Traducción de Elzbieta Bortkiewicz. Pre-Textos, 2005.



Fotograma de la película *De dioses y hombres* (2010), de Xavier Beauvois



2. Giorgio Morandi en su habitación de la Via Fondazza



3. Casa-granja de Eagle Pond, donde vivieron Jane Kenyon y Donald Hall



4. Cuarto-estudio de Giorgio Morandi en la Via Fondazza



5. Donald Hall y Jane Kenyon



6. Federico Mompou